D'ANNUNZIO

MONDADORI

Gabriele d’Annunzio

NOTTURNO

con apparati informativi
di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti

Edizione digitale nel Centocinquantenario della nascita di Gabriele d’Annunzio con il patrocinio
della Fondazione «Il Vittoriale degli Italiani»

MONDADORI

NOTA ALL’EDIZIONE

La presente edizione digitale ripropone il testo del *Notturno* raccolto nelle *Prose di ricerca*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, «I Meridiani», Mondadori, Milano 2005 (2 tomi), edizione a sua volta basata sul testo delle *Prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d’indovinamento, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di baleni*, uscite nella collana mondadoriana «I Classici contemporanei italiani», curate tra il 1947 e il 1950 da Egidio Bianchetti sotto gli auspici della Fondazione «Il Vittoriale degli Italiani».

Gli apparati informativi riproducono quelli pubblicati nell’edizione dei «Meridiani». La Notizia sul testo e le Note di commento sono di Giorgio Zanetti; la Cronologia della vita di Gabriele d’Annunzio è a cura di Annamaria Andreoli.

Per lo scioglimento delle abbreviazioni bibliografiche si rimanda alla Tavola delle sigle e delle abbreviazioni. Il simbolo ↗ utilizzato nelle note contraddistingue una citazione tra virgolette o un più generico rimando testuale interni alla presente edizione.

NOTTURNO[1]
[1916]

ALL’AMORE AL DOLORE
E ALLA MORTE DI MIA MADRE
QUESTE PAGINE
SCRITTE COL SANGUE
CONSACRO[2]

Et in tenebris. [3]

PRIMA OFFERTA

Aegri somnia. [4]

Ho gli occhi bendati.

Sto supino nel letto, col torso immobile, col capo riverso, un poco più basso dei piedi. [5]

Sollevo leggermente le ginocchia per dare inclinazione alla tavoletta che v'è posata.

Scrivo sopra una stretta lista di carta che contiene una riga. Ho tra le dita un lapis scorrevole. Il pollice e il medio della mano destra, poggiati su gli orli della lista, la fanno scorrere via via che la parola è scritta.

Sento con l'ultima falange del mignolo destro l'orlo di sotto e me ne servo come d'una guida per conservare la dirittura.

I gomiti sono fermi contro i miei fianchi. Cerco di dare al movimento delle mani una estrema leggerezza in modo che il loro giuoco non oltrepassi l'articolazione del polso, che nessun tremito si trasmetta al capo fasciato.

Sento in tutta la mia attitudine la rigidità di uno scriba egizio scolpito nel basalte. [6]

La stanza è muta d'ogni luce. [7] Scrivo nell'oscurità. Traccio i miei segni nella notte che è solida contro l'una e l'altra coscia come un'asse inchiodata.

Imparo un'arte nuova.

Quando [8] la dura sentenza del medico mi rovesciò nel buio, m'assegnò nel buio lo stretto spazio che il mio corpo occuperà nel sepolcro, quando il vento dell'azione si freddò sul mio volto quasi cancellandolo e i fantasmi

della battaglia furono d’un tratto esclusi dalla soglia nera, quando il silenzio fu fatto in me e intorno a me, quando ebbi abbandonata la mia carne e ritrovato il mio spirito, dalla prima ansia confusa risorse il bisogno di esprimere, di significare. E quasi sùbito mi misi a cercare un modo ingegnoso di eludere il rigore della cura e d’ingannare il medico severo senza trasgredire i suoi comandamenti.

M’era vietato il discorrere e in ispecie il discorrere scolpito; né m’era possibile vincere l’antica ripugnanza alla dettatura e il pudore segreto dell’arte che non vuole intermediarii o testimonii fra la materia e colui che la tratta. L’esperienza mi dissuadeva dal tentare a occhi chiusi la pagina. La difficoltà non è nella prima riga, ma nella seconda e nelle seguenti.

Allora mi venne nella memoria la maniera delle Sibille che scrivevano la sentenza breve su le foglie disperse al vento del fato.

Sorrisi d’un sorriso che nessuno vide nell’ombra quando udii il suono della carta che la Sirenetta [9] tagliava in liste per me, stesa sul tappeto della stanza attigua, al lume d’una lampada bassa. [10]

Ella deve avere il mento rischiarato come dal riverbero della sabbia cocente quando eravamo distesi l’uno accanto all’altra su la spiaggia pisana, nel tempo lieto.

La carta fa un fruscìo regolare che nella mia imaginazione evoca quello della risacca a piè delle tamerici e dei ginepri riarsi dal libeccio.

Sotto la benda il fondo del mio occhio ferito fiammeggia come il meriggio estivo di Bocca d’Arno.

Vedo la sabbia corrugata dal vento, rigata dall’onda.

Posso noverare i granelli, affondarvi la mano, riempirmene la palma, lasciarli scorrere fra le dita.

La fiamma cresce, la canicola infuria. La sabbia brilla nella mia visione come mica e quarzo. Mi abbarbaglia, mi dà la vertigine e il terrore, come il deserto libico quando quella mattina cavalcavo solo verso le tombe di Sakkarah. [11]

Non ho difesa di palpebre né altro schermo. Il tremendo ardore è sotto la mia fronte, inevitabile.

Il giallo s’arrossa, il piano si travaglia. [12] Tutto diventa irto e tagliente. Poi, come una mano creatrice foggia le figure nella creta cedevole, un soffio

misterioso alza dalla distesa abbagliante rilievi di forme umane e bestiali.

Ora il fuoco solido è trattato come la pietra a scarpello.

Ho davanti a me una parete rigida di roccia rovente scolpita d'uomini e di mostri. A quando a quando sbatte come una immensa vela, e le apparizioni si agitano. Poi tutto fugge, portato via dal turbine rosso, come un mucchio di tende nel deserto.

L'orlo della retina strappata brucia accartocciandosi come il papiro dantesco; e il bruno cancella via via le parole che vi sono scritte.

Leggo: «Perché due volte m'hai tu deluso?» [13]

Il sudore salso mi cola fin nella bocca misto alle lacrime delle ciglia compresse.

Ho sete. Domando un sorso d'acqua.

L'infermiera me lo nega, perché m'è vietato di bevere. [14]

«Tu ti disseterai nel tuo sudore e nel tuo pianto.»

Il lenzuolo aderisce al mio corpo come quello che involge l'annegato stillante di sale, tratto alla riva e deposto su la sabbia sinché non venga qualcuno a riconoscerlo, a chiudergli le palpebre schiumose e a ululare sul suo silenzio.

Quando [15] la Sirenetta s'accosta al mio capezzale col suo passo cauto e mi porta il primo fascio di liste eguali, tolgo pianamente le mie mani che da tempo riposavano lungo le mie anche. Sento che sono divenute più sensibili, con nelle ultime falangi qualcosa d'insolito, che somiglia a un chiarore affluito.

Tutto è buio. Sono in fondo a un ipogeo.

Sono nella mia cassa di legno dipinto, stretta e adatta al mio corpo come una guaina.

Agli altri morti i familiari hanno portato frutti e focacce. A me scriba la pietosa reca gli strumenti dell'officio mio.

Se mi levassi, il mio capo non urterebbe il coperchio dov'è dipinta all'esterno la mia imagine di prima coi grandi e limpidi occhi aperti verso la bellezza e l'orrore della vita?

Il mio capo resta immobile, stretto nelle sue bende. Dalle anche alla nuca una volontà d'inerzia mi rende fisso come se veramente l'imbalsamatore avesse compiuta su me la sua opera.

Sùbito le mie mani trovano i gesti, con quell’istinto infallibile che è nelle membrane delle nottole quando sfiorano le asperità delle caverne tenebrose.

Prendo una lista, la palpo, la misuro. Riconosco la qualità della carta dal lieve suono.

Non è quella consueta che mi fabbricavano a mano pagina per pagina gli artieri di Fabriano ponendovi la filigrana della mia impresa [16] che ora mi sembra tremenda come un supplizio perpetuo. È liscia, un poco dura, tagliente ai margini e agli spigoli. È simile a un cartiglio non arrotolato, simile a uno di quei cartigli sacri che i pittori mettevano nelle loro tavole.

V’è un che di religioso nelle mie mani che lo tengono. Un sentimento vergine rinnova in me il mistero della scrittura, del segno scritto.

Odo crepitare il cartiglio fra le mie dita che tremano.

Sembra che la mia ansia soffi sul tizzo ardente che ho in fondo all’occhio. Vampe e faville s’involano nel turbine dell’anima.

Sento su le mie ginocchia la mano della pietosa. Le sollevo leggermente per ricevere la tavoletta. È, per me oscurato, come una tavoletta votiva. La lista v’è distesa. Fra il pollice, l’indice e il medio prendo il cannello. Il medio ha tuttora il solco del lavoro ostinato. *Nulla dies sine linea*.

E tremo davanti a questa prima linea che sto per tracciare nelle tenebre.

O arte, arte inseguita con tanta passione e intraveduta con tanto desiderio!

Disperato amore della parola incisa per i secoli!

Mistica ebrietà che talvolta della mia stessa carne e del mio sangue stesso faceva il verbo!

Fuoco dell’ispirazione che d’improvviso fondeva l’antico e il nuovo in una lega incognita!

La mano soppesava la materia. La materia aveva colore, rilievo, timbro.

La penna era come il pennello, come lo scarpello, come l’arco del sonatore. Temperarla era un piacere glorioso.

Lo spirito umile e superbo tremava nel considerare la risma compatta e intatta da trasmutare in libro vivente.

La qualità dell’olio per la lampada era eletta come per un’offerta a un dio severo.

E nelle ore di creazione felice la sedia dura diveniva un inginocchiatoio scricchiolante sotto le ginocchia che sopportavano la violenza del corpo

inarcato.

Ora il mio corpo è in una cassa, disteso e costretto. [17]

Ieri il mio spirito si squassava come una grande aquila presa in una tagliuola. Oggi è raccolto, attento, sagace.

Ma il cuore batte senza misura.

Palpo la carta. La mano che tiene la matita è convulsa, quasi dolorosa.

A un tratto, nel campo ardente dell'occhio m'apparisce la figura di Vincenzo Gemito, [18] quale la vidi nei primi tempi della sua follia, salendo alla sua prigione su per un'erta petrosa e abbagliante ove branchi demoniaci di capre mordicchiavano l'erbe arsicce.

Lo vedo, in una stanza angusta come una cella, agitarsi tra porta e finestra col movimento continuo della fiera in gabbia.

Una gran testa chiomata e barbata di profeta impazzito al vento del deserto, mal sostenuta da un corpo esile e curvo su due gambe rotte dalla fatica e tenute in piedi da una resistenza invitta, quali dovevano essere quelle di Michelangelo su le impalcature della Sistina.

Egli ha la mano destra in tasca, mentre gestisce con l'altra, e non distoglie mai quella, quasi fosse impedita.

Mi stringono ora la medesima pietà e la medesima angoscia che mi assalirono quando seppi come da anni, fin dal principio della sua demenza, egli avesse nella mano nascosta un pezzo di cera rossa da modellare e ripetesse di continuo col pollice e l'indice il movimento che fa il modellatore per ammollirla e assottigliarla.

Percosso nella fronte, destituito della potenza di creare, egli non aveva conservato se non quell'atto istintivo, quel movimento plastico, quella consuetudine tecnica d'artiere celliniano, di fonditore a cera persa. [19]

Ora è là, nell'inferno del mio occhio bendato, vivente d'una vita terribile.

Mi guarda dal profondo della tristezza disperata.

È divenuto vecchio. La criniera e la barba sono bianche, incolte, sconvolte dalla tempesta e dal destino come quelle regali del padre di Cordelia.

La sua mano non è più nascosta: ha il frammento di cera rossa tra il pollice e l'indice. Scarnita, tutta nervi e ossa, simile a una radice malviva dell'anima, ripete il movimento senza fine.

Ora il suo capo scompare, il suo corpo scompare, divorati dal fuoco che arde sotto la mia palpebra come sotto il coperchio d'un forno fusorio.

Resta la mano, la mano sola, come d'un naufrago dell'incendio.

E la cera non si fonde: è là, color di grumo sanguigno, tra il pollice e l'indice che non s'arrestano mai.

La visione assume un'intensità così cruda che faccio uno sforzo per non gridare di spavento e di dolore.

Folgori di follia mi traversano il cervello.

Ho l'impeto di strapparmi l'occhio dall'orbita per non più vedere.

Sono nella notte, ma la mia notte è di fiamme in travaglio.

La pietosa s'è allontanata. Odo venire dalla stanza attigua il lieve stridore della carta ch'ella taglia.

Dominando il tremito, pongo la punta della matita sul margine della lista.

Ho per un attimo la sensazione confusa di non stringere il cannello di legno ma il pezzo di cera rossa e tiepida. È un attimo d'indefinito orrore.

Finalmente scrivo sul cartiglio invisibile.

Scrivo queste parole:

«O sorella, perché due volte m'hai deluso?»

Ansioso chiamo la creatura vigilante, che accorre.

Le dico: «Prendi, guarda se puoi leggere quel che ho scritto.»

Ella porta via la lista che suona come una foglia di palma.

Silenzio.

Gli istanti mi sembrano eterni, battuti dal cuore sbigottito.

Ascolto.

Dall'altra stanza, la voce melodiosa legge senza pause le parole che certo le sembrano sibilline: «O sorella, perché due volte m'hai deluso?»

La prima volta ella di poco sopravanzò la gloria nell'uccidere il mio compagno [20] che s'era con me giurato pel viaggio senza ritorno.

La seconda volta, con un gioco fatale di ore, ella donò a un altro la bella sorte a cui quegli medesimo m'aveva designato riconoscendomene degno per diritto divino.

Un angelo o un dèmone della notte soffia su l’incendio chiuso del mio occhio perduto.

Le faville innumerevoli sprizzano nel vento.

Ho il capo arrovesciato indietro, ho il capo abbandonato, penzoloni nel vuoto.

Non sento più il guanciale, non sento più il letto.

Odo un rombo confuso, odo il fragore del volo, odo il crepitio del combattimento.

Una mano pietosa e rude m’ha discostato, m’ha sospinto. Il mio capo è forato: penzola nel vuoto, dal bordo della carlinga che vibra.

L’ombra dell’ala destra m’è sopra: l’astro arioso dell’elica mi corona.

Non è più fuoco, ma sangue che sprizza. Non più faville ma stille. Il pilota eroico riconduce alla Patria il poeta sacrificato.

O gloria immensa!

Qual pugno divino o umano gittò ai solchi della terra una semenza più augusta?

Nella rapidità guerriera il sangue inesausto si sparpaglia come il grano ventilato.

Ogni fiotto si divide in miriadi, come la polvere della cascata scrosciante ove si crea l’arcobaleno. Non cola ma vola, non cade ma s’alza.

Al paragone di questo aspersorio sublime, che è mai il teschio d’Orfeo fluttuante sopra la lira?

Il nuovo mito è il più bello. [21]

Guardo il mio viso trasfigurato nei secoli prossimi della grandezza.

L’anima non fugge ma è tuttora appresa alla ferita come alla face lo splendore che nella raffica si spicca e si rappicca, cessa e si riattiva, si piega e si risolleva, non tenuto se non da un legame invisibile che la volontà di ardere rende più forte della tempesta.

Lungo dolore convertito in giubilo subitaneo, lunga miseria trasmutata in apice di purità, l’anima guarda il meraviglioso viso che ora è veramente il suo viso, quello che tanto desiderò ella avere e non potette.

Ella sapeva la morte essere una vittoria, ma non così grande.

Immortale, ella è tuttavia radiosa nella morte, e il vento del volo funebre non la svelle.

La carne era il suo peso, ed ora è il suo rapimento.

Il sangue era la sua turbolenza, ed ora è il suo miracolo.

La vita era il suo limite, ed ora è la sua libertà.

Ella è portata dal corpo come dall'impeto d'una bellezza creatrice.

Nessun capo di confessore e di martire sul ceppo fu mai bello come questo capo su quest'orlo fragile dell'abisso mattutino.

Nessun'aquila colpita fu così fiera nell'insanguinare la luce col battito delle sue penne.

Questo sangue sfavilla in eterno come il latte dell'iddia biancheggia in eterno per la notte. [22]

Ecco la terra, ecco la mèta.

L'ultima stilla s'è diffusa nel rombo del volo.

Su le ali incolumi il pilota eroico riconduce alla Patria il corpo esangue del poeta sacrificato.

L'annunzio è presente come una folgore e remoto come la memoria d'una gesta.

Tutti i lidi d'Italia fremono come i lembi delle sue bandiere.

La gloria s'inginocchia e bacia la polvere.

Chi ha rappresentato i ciechi come veggenti rivolti verso il futuro? come rivelatori dell'avvenire?

Quale Tiresia metteva la sua bocca d'indovino nel sangue dell'ariete nero sgozzato sopra la fossa, tale da più notti io bevo il mio sacrificio; e non vedo il futuro, né vivo nel presente. [23]

Ma solo il passato esiste, solo il passato è reale come la benda che mi fascia, è palpabile come il mio corpo in croce.

Sento il fiato e il calore delle mie visioni.

Nel mio occhio piagato si rifucina tutta la materia della mia vita, tutta la somma della mia conoscenza. Esso è abitato da un fuoco evocatore, continuamente in travaglio.

Chi s'accosta al mio letto è men vivo del trapassato che mi fissa col volto di bragia, come sorgendo da un avello rovente dell'Inferno. [24]

Non scrivo su la sabbia, scrivo su l'acqua.

Ogni parola tracciata si dilegua, come nella rapina d'una corrente scura.

A traverso la punta dell’indice e del medio mi sembra di vedere la forma della sillaba che incido.

È un attimo, accompagnato da un luccicore come di fosforescenza. [25]

La sillaba si spegne, si cancella, si perde nella fluida notte.

Il pensiero sembra correre sopra un ponte che dietro lui precipiti. L’arco poggiato alla riva è distrutto, sùbito crolla l’arco mediano. L’ansia raggiunge la riva opposta con uno sgomento di scampo, mentre il terzo arco cede e sparisce.

Scrivo come chi caluma l’àncora, e la gomena scorre sempre più rapida, e il mare sembra senza fondo, e la marra non giunge mai a mordere né la gomena a tesarsi. [26]

Come il rapimento di una melodia che sorge improvvisa da un’orchestra profonda; come la rivelazione d’un verso che sveglia il suono segreto dell’anima; come il messaggio del vento che è la rapidità dell’infinito in cammino; con uno spirito senza riva, con un corpo senza forma, con un gaudio che sembra terrore, io sento l’idealità del mondo. [27]

*

Il mio compagno è nell’isola dei trapassati, laggiù, dietro il muro salso di mattone, dietro la cortina lùgubre dei cipressi. È nel quadrilatero di terra dove sono sepolti i marinai, esattamente collocato nella cassa di piombo che vidi suggellare con la fiamma sibilante.

Sta sotto il cippo di pietra istriana che fu confitto a capo del tumulo di zolla.

E il suo cippo è come un quadrante solare, dove il braccio teso d’Icaro è come lo stilo di bronzo che sopra il nome scolpito segna l’unica ora: l’ora dell’estremo coraggio. [28]

Il mio compagno è morto, è sepolto, è disciolto.

Io sono vivo, ma esattamente collocato nel mio buio com’egli nel suo. Respiro ma sento che il mio respiro passa per le labbra violacee com’erano

le sue nelle prime ore, dischiude una bocca divenuta quasi insensibile, indurita dal sapore metallico dell'iodio che circola nel mio corpo.

Gli somiglio anche nella ferita: rivedo la falda di cotone che copriva la sua orbita destra spezzata dall'urto.

Così la sua morte e la mia vita sono una medesima cosa.

Dalla sua immobilità di laggiù viene a me quel che di lui seppi amare; da questa mia immobilità gli va incontro quanto in me fu degno ch'egli amasse.

Se bene io soffra, se bene egli non soffra più, per l'uno e per l'altro la carne è abolita mentre gli spiriti si ricongiungono.

L'ultima sua parola da me udita su la riva fuggente, la sua mano livida e gelida sfiorata da me con le labbra un attimo prima che il coperchio me la nascondesse: tra quella voce e quel gelo vissi con lui o morii con lui?

V'è un luogo dell'anima, là dove il nero fiume e il fiume chiaro confluiscono. [29]

È il luogo della nostra amicizia superstite. Le nostre imagini vi si rispecchiano e vi si confondono.

Non è più un'apparizione; è una presenza continua che respinge chi si accosta.

Ma la prima apparizione mi ritorna con un'aura di terrore.

È la vigilia del seppellimento.

Il mio dolore è tuttavia impigliato nella sua carne disfatta.

È la sera di santo Stefano. Il suo fuoco è acceso. Sono seduto là dov'egli soleva sedere. Di tratto in tratto egli mi annienta. Mi perdo in lui.

Non odo più quel che presso di me dicono i vivi.

Cinerina è là, con quel suo strano viso geniale che mi fa pensare al giovinetto Beethoven, con quei suoi occhi più grandi del solito a cui arricchiscono lo sguardo la malinconia e l'ironia mescolate come un misterioso collirio. [30] Anche Manfredi Gravina è là, per consolarmi, per farmi credere che vi sono ancóra amici nel mondo, che vi sono ancóra compagni giurati alla guerra. [31]

26 decembre 1915 [32]

– Che tempo fa, fuori?

Cinerina dice che alle sette, quando è venuta, c'era un cielo limpido e stellato. Manfredi dice che ora c'è una nebbia fitta.

Sono le dieci. È tempo di andare. Renata ha sonno.

Metto il mio gran mantello grigio sopra la mia grossa maglia d'aviatore. Tutti gli atti, nell'anticamera, si ripetono come quando egli era là. Ma il suo piccolo mantello nero non è appiccato alla pàtera dorata, né si ode la sua voce graziosa e ironica.

Usciamo. Mastichiamo la nebbia.

La città è piena di fantasmi.

Gli uomini camminano senza rumore, fasciati di caligine.

I canali fumigano.

Dei ponti non si vede se non l'orlo di pietra bianca per ciascun gradino.

Qualche canto d'ubriaco, qualche vocìo, qualche schiamazzo.

I fanali azzurri nella fumea.

Il grido delle vedette aeree arrochito dalla nebbia.

Una città di sogno, una città d'oltre mondo, una città bagnata dal Lete o dall'Averno.

I fantasmi passano, sfiorano, si dileguano.

Renata cammina davanti a me come *allora*, e Manfredi le va al fianco. Parlano come Renata e il mio compagno parlavano. Di quando in quando la nebbia si frappone fra me e loro.

Passiamo i ponti. Le lampadine lucono come i fuochi fatui in un camposanto.

La Piazza è piena di nebbia, come una vasca è piena d'acqua opalina.

Le Procuratie vecchie sono quasi invisibili. La cima del campanile si dilegua nel vapore.

La Basilica è come uno scoglio in un mare brumoso.

Le due colonne della Piazzetta sono simili a due colonne di fumo escite da due mucchi eguali di cenere.

Alla Riva degli Schiavoni i fanali dei battelli accostati.

La musica leggera nel Caffè Orientale, dietro le porte opache: un'aria di danza.

Il canto degli ubriachi.

I fantasmi errabondi.

I morti passeggiano stanotte, come nella notte tra Ognissanti e il Due novembre. [33]

Ci accommiatiamo nel vestibolo dell'Albergo Danieli. Spero che Renata dorma stanotte.

Ritorno verso la Casa rossa, [34] solo. Il mio amico è con me, in ispirito. Un rimpianto profondo mi stilla dal cuore.

Guardo la riva dove approdava il suo canotto, dove ogni sera ci stringevamo la mano e ci dicevamo: Arrivederci.

Nella Piazzetta un uomo si volta al rumore del mio passo.

Si volta ancóra, si allontana, diventa un'ombra fumida, si perde.

Entro sotto le Procuratie rischiarate dalle lampade azzurre. Mi stupisco udendo una famiglia numerosa parlare delle cose usuali, con la stupidità pesante di chi viene dalla gozzoviglia. Sono vivi? Sono morti? Li sorpasso. Diventano ombre.

Di là dal Ponte di San Moisè, mentre penso, con un brivido, che dovrò passare davanti al vicolo della Corte Michiel, scorgo qualcuno che cammina al mio fianco senza rumore, come se avesse i piedi nudi.

È qualcuno che ha la statura del mio compagno, la sua corporatura stessa, la sua andatura.

Ha un vestito neutro, indefinibile, di color grigiastro, con un berretto anche grigiastro.

È silenzioso, d'un silenzio singolare, come se non abitasse in lui alcuna voce né alcun soffio.

Cammina senza tacchi, senza scarpe, senza sandali.

Ho una sensazione istintiva di terrore. Rallento il passo. Lo vedo dinanzi a me.

L'andatura è quella del mio compagno. Dopo un poco egli si ritrova al mio fianco, là, dinanzi al passaggio che mette nella Corte Michiel. La via è deserta.

Accendo la lampadina alla voltata, e rallento il passo. Riesco a tenere due o tre metri di distanza. Egli non si volge mai.

Il suo passo è così tacito e così strano che i rari passanti lo guardano arrestandosi un poco.

Siamo a Santa Maria del Giglio. La nebbia entra in bocca, occupa i polmoni. Verso il Canalazzo fluttua e s'accumula.

Lo sconosciuto diventa più grigio, più lieve; si fa ombra.

Allora affretto il passo per non perderlo.

Sotto la casa dove a sera si ode sempre un pianoforte, sotto la casa dov'è l'antiquario, egli scompare all'improvviso.

Non è caduto nel canale, non ha passato il ponte, non è entrato in una porta. Porte e botteghe sono chiuse. Le esploro con la mia lampada. Ritorno indietro per accertarmene.

Poi corro su pel ponte e faccio di corsa la calle, per accertarmi che non mi sono ingannato e ch'egli non è tuttavia davanti a me.

La calle è deserta. Deserto è il Campo di San Maurizio.

Lo ritroverò forse nella calle strettissima che conduce alla Casa rossa? Il cuore mi trema. Una falda di nebbia mi striscia su la gota. Una frotta di ubriachi urla laggiù, in fondo al traghetto.

Ho messo la bocca nella pienezza della morte.[35] Il mio dolore s'è saziato nella bara come in una mangiatoia. Non ho poi potuto sopportare altro nutrimento.

Rivivo i giorni funebri, ora per ora, attimo per attimo. Con gli occhi bendati, cerco di vedere. Con la fronte che mi duole, cerco di comprendere.

Quel che è accaduto sembra iniquo.

La più dura necessità può apparir bella. Ma questo evento improvviso non ha altra bellezza se non questa che gli dà la mia passione.

Noi conoscevamo il pericolo a cui ci eravamo votati con una libertà che non si rivelava se non a noi stessi in qualche sorriso fugace. Sapevamo che la nostra impresa era disperata, e non desideravamo di sfuggire alla bella sorte.

Negli ultimi giorni le figure della nostra esistenza si disegnavano ingrandite sul cupo orizzonte marino. La malinconia energica del commiato inalzava il pregio d'ogni ora trascorsa.

Costanza nell'azione viva, nell'inerzia di Venezia, nella caligine della città sparente che la guerra sembrava aver vuotata perfino degli ultimi rimasugli vitali.

Doppio taglio dell'azione ogni giorno affilato, che pareva fendere la massa opaca e pigra della tristezza circostante.

La coppia virile, la coppia da battaglia, rinata nella creazione dell'ala umana, conduttore e feritore, arma d'altezza, arma celeste, maneggiata da una sola volontà, come la duplice lancia del giovine greco. [36]

Il compagno *è* il compagno.

Non v'ha oggi al mondo legame più nobile di questo patto tacito che fa di due vite e di due ali una sola rapidità, una sola prodezza, una sola morte.

Il più segreto brivido dell'amore non espresso è nulla al paragone di certi sguardi che, *nelle ore leggère*, riconfermano tra i due la fedeltà all'idea, la gravità del proposito, il sacrificio taciturno di domani.

Ora la morte che doveva prendere i due, ne prese uno, un solo, contro il patto, contro l'offerta, contro la giustizia, contro la gloria.

Alla cima della gloria, per la coppia alata, è l'olocausto: il sacrificio in cui è arsa tutta la vittima.

La sorte del fuoco è la lor vera sorte.

La loro ala rombante diviene il lor rogo fiammeggiante.

Come nell'ottava bolgia, essi sono due «dentro ad un fuoco», ma il fuoco non è diviso. Non parlarono in alto; non ebbero bisogno dell'orazion piccola per essere acuti; né parleranno nei crolli della fiamma.

Come il volo era un silenzio ceruleo misurato dal canto ritmico della combustione, così l'olocausto si risolve in nero silenzio.

La necessità eroica della coppia alata, quando sia sopraffatta, è l'arsione totale.

Chi si rende prigione, e cede la sua ala, si può dire veramente che pecchi contro la Patria, contro l'anima e contro il cielo. Sventurato o svergognato, perde ogni diritto alla gloria.

Portato dal fuoco, il combattente aereo è un incendiario [37] in vita e in morte.

Beati i due compagni eroi le cui ossa irriconoscibili sono mescolate nella barella come tizzoni fumanti!

I giorni d'angoscia, le notti di veglia ritornano.

Il passato è presente, con tutti i suoi aspetti, con tutte le sue vicende.

Risoffro il mio dolore, ripiango il mio pianto.

L'amico mio è dissepolto e poi riseppellito.

Un gesto, una parola, un odore, una luce, il rombo di un’elica, il guizzo d’una baionetta, la piega d’una bandiera, il gocciolio d’un torchio, il lividore crescente d’una mano intorno alle unghie quasi bianche, la macchia indistinta sul pavimento, il rugghio della fiamma dardeggiata contro la commessura del piombo, il rimbombo della prima palata di terra sopra la cassa ripercosso dall’eternità: tutto l’orrore funebre con tutti i suoi aspetti si rispecchia nella mia lucidità implacabile.

E talvolta vedo me stesso com’egli avrebbe potuto vedermi dalla sua bara.

Sono talvolta il cadavere e colui che lo contempla.

I grandi sprazzi di luce si succedono con una rapidità spasimosa come in quella notte d’agosto quando andavamo insieme, simili a due ciechi, stretti l’uno contro l’altro, per la riva inondata dall’acquazzone, feriti dal taglio dei lampi incessanti ogni volta che aprivamo le palpebre.

Domando una tregua per fissare la sua faccia quale io la vidi l’ultima volta. Voglio ritrovare in me quella parte remota di me che forse sapeva quella essere l’ultima volta, mentre io non lo seppi.

In che modo mi svegliai quella mattina? Quale fu il sogno che accompagnò l’anima al limitare della luce?

Come gli alberi di fronte al sole obliquo, gli atti hanno dietro di loro un’ombra lunga che nessuno misura.

Ecco, sono alzato, sono vestito, ho il mio mantello, ho il mio coraggio d’ogni mattina. Nulla mi lega alla casa. Questa casa è meno che una tenda passeggera. Sono libero, col mio disegno: e il mio disegno m’è tutto.

La vita non ha se non il pregio dell’arme da lancio che il pugno brandisce aspettando di scagliarla. Così le ossa sembrano diminuite di peso. Di tutta la carne non vive se non il cuore.

Esco. Questa piccola casa ha una porta di ferro che si richiude di colpo.

Bora. Pioggia. Il canale ulula. [38]

20 decembre

Il motoscafo di Sant’Andrea romba alla riva. Porto con me le valige e il sacco dei messaggi.

La laguna agitata.

L’acqua che spruzza.

Il motorista siciliano con cui converso.

Egli mi racconta i suoi naufragi nell’Oceano Pacifico e su la costa di Trieste.

Arrivo a Sant’Andrea. Beppino mi attende. Ha il suo vestito nuovo con giacca blu e bottoni d’oro e pantaloni corti nei gambali. Strana sensazione. Il mio sguardo di miope non lo riconosce sùbito. Qualcosa d’indefinibile fluttua in quell’attimo fra me e lui.

Scendo a terra traversando i barconi. Egli mi accompagna, con quella gentilezza quasi deferente ch’egli ha sempre conservata anche nella nostra familiarità, lungo la riva fangosa dove la bora soffia più violenta.

Entriamo nella casa di legno.

Il corridoio caldissimo.

La stufa che arde, rossa.

Mi conduce nel suo studiolo, mi mostra il visco che ha ricevuto e che vuol portare nel velivolo per la buona fortuna. Fa mettere in serbo le valige e il sacco.

È l’ora della colazione.

I tre ufficiali francesi vengono alla nostra tavola.

Fiori, piatti speciali, ricercatezza, tutto in mio onore!

Seggo accanto al mio compagno.

Conversazione generale. Si parla del mistero, del mondo occulto, e poi della fortuna, dei talismani, dei feticci, dei malefizii. Beppino ascolta; dice di tratto in tratto qualche parola fresca, originale, profonda.

Ci alziamo per prendere il caffè. Egli mi mostra alcune stampe allegre che devono decorare il corridoio. Si parla di libri da porre in uno scaffale, nel «quadrato»; si parla di Sant’Andrea, delle nuove costruzioni, della primavera prossima…

Sono con noi Manfredi Gravina, Gigi Bresciani, Alberto Blanc. [39]

Si parla dell’apparecchio inventato da Gigi Bresciani.

L’avaria «utile».

Il tipo di questo giovine veronese: biondo, mingherlino, pallido, con le basette, con la bocca sottile, con gli occhi chiari, con un’aria di piccolo ufficiale inglese del tempo di Orazio Nelson.

Beppino si diverte ad aizzare Alberto Blanc costruttore di bombe incendiarie e di telemetri.

Qualcuno descrive il furore di Miraglia quando gli fu annunziata la commissione giapponese. Si parla della «psiche» giapponese, poi di quella cinese. Manfredi parla con acume del gran signore cinese, dell'impossibilità di entrare nella sua intimità, della sua cortesia impenetrabile.

Sono le due. Bisogna partire. Il motoscafo è pronto.

Il gatto nero si nasconde sotto il divano. Durante la colazione, mangiava in una scodella, con tal piacere che la coda si moveva come quando i gatti sono in amore. [40]

La tavola vicino a una finestra e a una stufa.

La finestra è socchiusa perché il calore è troppo vivo. Si apre a ogni ventata.

La luce grigia e fredda su la mensa, su i fiori.

La bora era così forte che il marinaio del motoscafo pensava dovesse durare almeno una settimana!

Quel marinaio è di Siracusa. Parlavamo del sole, del caldo, degli aranci, dei mandorli in fiore, di Taormina. Rivedevo le Latomie, il Teatro, la Venere, l'Ariete…

Ci alziamo per andarcene. Beppino mi accompagna. La sera egli è di guardia. Parliamo della solitudine, del riposo che è nella solitudine.

Andrà a letto presto, dormirà molto. Anche noi, io e Renata, saremo soli; perché non accettiamo l'invito di Alberto alla trattoria, non potendo l'amico nostro venire.

A traverso i barconi, accompagnato sempre da lui, scendo nel motoscafo con Manfredi, con Alberto, con Gigi Bresciani, che sembra pensieroso.

Beppino è contento di venire domani a pranzo con me, all'ultima cena, prima del volo senza ritorno…

«Or ceniamo e trinchiamo, compagno: Domani sarem pasto di pesci.» Gli occhi gli ridono d'un'allegrezza infantile.

Ci accommiatiamo. Egli è sul bordo del barcone e mi guarda.

Mi volto due o tre volte a salutarlo con la mano. Sparisce.

Fa freddo, pioviggina, tira vento. Sono inviluppato nel mio gran mantello grigio.

La laguna è giallastra, agitata. Passa un barcone nero con una vela rossiccia.

Resto in silenzio, mentre i miei amici parlano. Parlano di lui. Manfredi propone una beffa: propone, pel carnevale (ci sarà dunque un carnevale di carneficina? un giovedì grasso di sterminata grassezza?) propone di travestire alcuni marinai da ufficiali serbi laceri luridi ispidi e di mandarli sotto specie di «missione serba» a visitare Sant'Andrea, per godersi il furore del comandante…

Vampata di gaiezza quasi tenera, tanto lo amiamo, tanto gustiamo la sua grazia bizzarra. L'umidità cinericcia smorza il riso e il motto.

Grandi mura. Ordegni enormi.

Entriamo nell'Arsenale. Luigi Bresciani va a lavorare intorno al suo velivolo di combattimento. Manfredi Gravina torna all'Ammiragliato. La volontà brilla a traverso la malinconia dell'attimo che non è più.

Separandomi da Alberto, che insiste pel pranzo, gli dico che venga da me alle sette, e che a quell'ora, secondo l'umore, deciderò se mi sia meglio uscire oppure restare a casa.

Tristezza ottusa. La vita si rompe all'improvviso come una corda tesa. Difficoltà di riannodarla.

Anche Renata è triste. Decido di andare a pranzo con Alberto per distrarla. Anch'ella si rammarica dell'assenza del nostro amico. Sembra che per noi non ci sia omai più piacere senza di lui.

Scrivo a Cinerina per dirle di venire.

Renata va a vestirsi.

Usciamo verso le otto, nel buio, tenendoci per mano.

Timidità e disgusto davanti alla porta vetrata della trattoria, di dove si vede la gente che mangia e fuma. Voglia di tornare indietro.

Qualcuno m'incoraggia, mi viene incontro, mi conduce nell'altra sala, più tranquilla, dove mi aspettano Alberto e Manfredi.

Pessimo pranzo, conversazione svogliata. Renata è triste. Alberto è di umor nero, parla poco. Fa uno sforzo: si sente scoraggiato, si sente vecchio! Deve partire in licenza domani mattina o domani sera.

Portano frutti insipidi. La vita a un tratto perde ogni sapore. Quella stanza è fredda e bianca come un ospedale. Un estraneo è seduto alla tavola accanto: guarda e ascolta, con un'espressione di stupidità curiosa.

Rinunziamo al caffè per andarlo a prendere nella bottega dei Baretteri. Ci avviamo nel buio, malinconicamente. Manfredi racconta come ogni volta che Miraglia esce dalla trattoria su la fondamenta, batta il naso nel muro.

Dopo qualche attimo, cominciamo a vedere il chiarore della luna. Dal sottoportico sbocchiamo in Piazza, entriamo nell'incantesimo.

La luna è quasi piena. L'aria è fredda.

La Merceria s'abbuia, stretta e ingombra. Prima di giungere al Ponte dei Baretteri, sentiamo il profumo animoso del caffè, come si sente in vicinanza di certi piccoli caffè arabi.

Saliamo i gradini, entriamo. La ragazza rossa sembra cercare con gli occhi Beppino, il compagno abituale, che non c'è.

Prendiamo il caffè in piedi. Alberto prende l'acqua di doppio cedro, che sembra esilararlo.

Nell'uscire, Manfredi e Renata vanno innanzi. Da qualche parola che mi giunge, sento che egli le racconta gli anni d'Accademia passati con l'amico nostro a Livorno.

Quando siamo sul Ponte della Paglia, Renata dichiara di non voler andare a casa così presto.

La Riva degli Schiavoni è bianca di luna. Dal Caffè Orientale, a traverso le porte chiuse, viene un suono di strumenti a corda.

Accompagnamo Manfredi Gravina all'Arsenale. Andiamo a guardare i Leoni mandati in dono alla Patria da Francesco Morosini conquistatore della Morea. C'indugiamo a riconoscere quale sia il più bello.

Ci separiamo. Ripassiamo il ponte.

Riaccompagno Renata all'albergo. Siamo tristi come d'una serata perduta. (La sera innanzi avevamo ricondotto Beppino alla riva, dove l'aspettava il canotto; ma egli aveva voluto tornare indietro per ricondurre Renata fino alla porta.)

Torno a casa solo.

Mi soffermo, come sempre, davanti a Santa Maria del Giglio e tocco il bassorilievo di Zara. [41]

Penso all'amico che è solo, laggiù, di guardia a Sant'Andrea.

21 decembre

Una notte agitata. Sveglio alle tre, non ho potuto riprender sonno. Ho letto fino alle cinque. Poi mi sono riaddormentato senza profondità.

Aperte le finestre, vedo il sole che mi batte sul guanciale.

Una giornata chiara e senza vento: mirabile per intraprendere il gran volo.

Ho un'angoscia oscura nel cuore. Mi rodo di perdere questa giornata improvvisa. Il mio pensiero si volge di continuo a Sant'Andrea. Vorrei andare a far colazione là, per interrogare il mio compagno; ma Manfredi mi disse ieri ch'egli sarebbe rimasto in città.

Comincio a scrivergli una lettera per pregarlo di telefonare a Sant'Andrea. La interrompo. Viene Renata.

Sono così angosciato e taciturno ch'ella mi domanda: «Che hai?» Non so rispondere.

Mancano pochi minuti a mezzogiorno. Il cielo è azzurro. Guardo le piante del giardino: il vento è debolissimo. Odo il rombo d'un velivolo che passa sul Canalazzo.

Perché tanta ombra mi s'addensa nel cuore? Sono malato?

Scendiamo per far colazione. Non parlo. Ho un pensiero fisso. Mangio macchinalmente.

Renata ha disposto i fiori nei vasi: rose rosse, giunchiglie, violette, garofani. Stasera viene a pranzo Beppino, secondo la promessa. Ella sorride. Saremo noi tre, secondo la dolce consuetudine.

Non ho nessuna voglia di andare a posare pel mio ritratto [42] nello studio delle Zattere; ma Cinerina m'attende. È forse l'ultima imagine. Renata vuole accompagnarmi. Usciamo.

Tepore primaverile su la riva chiara.

Le torpediniere grige ormeggiate.

I tre numeri scritti col gesso su la porta rossa della casa dov'è lo studio: 41, 5, 9.

Renata mi lascia là e torna indietro. Salgo.

Non so dissimulare il mio umor nero. Cinerina è là, tutt'occhi, tutta mento, non più donna ma volontà d'arte, con la sua tunica di tela bianca, coi suoi sobrii pennelli in mano. Prendo l'attitudine, trasognato. Non ascolto le

cose ch’ella dice pel gusto della chiacchiera. Passa un tempo indefinito, certo breve.

Sentiamo qualcuno salire le scale di legno e picchiare alla porta chiamandomi.

È la voce di Renata. Apro.

Renata è pallida e sconvolta.

«Vieni, è successa una disgrazia.»

«Che disgrazia? Miraglia?»

Sùbito penso a lui.

«Scendi, Genua è giù. Ti dirà.»

Scendo, col cuore palpitante. Trovo Memmo Genua su la soglia, commosso. [43] Mi racconta di aver saputo, dai telefoni delle altane di difesa, che il velivolo montato da Giuseppe Miraglia è precipitato in mare e che il pilota è in gravi condizioni. Il meccanico, Giorgio Fracassini, il nostro Fracassini, non si ritrova! Forse è andato a fondo.

Risalgo di corsa, mi accommiato da Cinerina che si agita. Ridiscendo.

Io, Genua e Renata ci mettiamo a correre per le Zattere in cerca di una gondola, di una qualunque barca.

Miraglia è stato portato all’ospedale della Marina. Interrogo di continuo Genua per sapere la verità vera.

Le ginocchia mi vacillano. La lingua mi s’impiglia. Lascio Renata nel Campo di San Maurizio. Proseguo per via XXII Marzo. Passo davanti alla casa di Beppino, all’ingresso della Corte Michiel. La gente mi guarda. Non so dominare la mia orribile ansia.

Incontriamo un marinaio che cammina in fretta. Genua lo ferma. Non odo quel che gli dice. Mi avvicino. Il marinaio era diretto alla mia casa. Comprendo che il corpo è stato trasportato all’ospedale di Sant’Anna.

Il corpo! È morto.

Genua mi sorregge.

Mi metto a correre in cerca d’un modo qualunque di arrivare alla mèta e di sfuggire alla curiosità dei passanti. Il marinaio ci raggiunge e ci offre un motoscafo che attende a Santa Maria del Giglio. Si va.

Il bacino di San Marco, azzurro.

Il cielo da per tutto.

Stupore, disperazione.

Il velo immobile delle lacrime.

Silenzio.

Il battito del motore.

Ecco i Giardini.

Si volta nel canale.

A destra la ripa con gli alberi nudi, qualcosa di funebre e di remoto.

Davanti a noi, nel cielo basso, in prossimità del suo rifugio, la forma stupida e oscena di un pallone frenato, color d'argento.

Sono le tre del pomeriggio, circa.

Arriviamo. Salto su l'imbarcatoio. Entro.

Chiedo di Giuseppe Miraglia all'ufficiale di guardia. M'è indicata una porta. Entro.

Sopra un lettuccio a ruote è disteso il cadavere.

La testa fasciata.

La bocca serrata.

L'occhio destro offeso, livido.

La mascella destra spezzata: comincia il gonfiore. [44]

Il viso olivastro: una serenità insolita nell'espressione.

Il labbro superiore un poco sporgente, un po' gonfio.

Batuffoli di cotone nelle narici.

L'aspetto di un principe indiano col turbante bianco.

Le mani conserte sul petto, giallastre.

I due piedi fasciati di garza bianca.

Il piede destro è rotto. Il pollice di una mano è rotto. Una gamba è rotta. Alcune costole son rotte.

Ha la giacca azzurra coi bottoni d'oro, quella di ieri.

Vogliono trascinarmi via. Mi rifiuto. Resto in ginocchio. Prego di lasciarmi solo.

Quando sono solo, mi chino sopra il morto, lo chiamo più volte. Le lacrime gli piovono sul viso. Non risponde, non si muove.

Ricado in ginocchio.

I romori del giorno.

Il pulsare dei motoscafi nel canale.

Il tonfo dei passi sul tavolato.

Un marinaio entra con un fascio di ceri: mette i quattro ceri agli angoli del lettuccio.

Entra Luigi Bologna; entra Carlo della Rocca. Non posso muovermi, non posso alzarmi.

Qualcuno mette ai piedi del cadavere un mazzo di fiori. Credo di riconoscere Silvio Montanarella, il più giovine aviatore. [45]

Entrano due marinai, con le baionette in canna, e si mettono a capo del lettuccio, restano immobili.

Un altro marinaio attacca alla parete del fondo, contro la finestra, una grande bandiera di nave da guerra.

Una bandiera è stesa al capezzale.

Dopo un tempo che non so, un marinaio viene con un altro fascio di ceri e apre la porta nella parete di contro a me.

La porta era chiusa.

Odo uno scalpiccìo. Due marinai portano su una barella il corpo di Giorgio Fracassini, ritrovato dopo due ore, tra le tele lacere e i fili attorti, nel trasportare a Sant'Andrea i rottami dell'apparecchio.

Passano la soglia, lo depongono nell'altra cameretta.

Mi alzo per andarlo a vedere. Mi chino su lui.

I ricordi della giornata di Trieste, le sue raccomandazioni per la pompa della benzina, la sua astuzia nel nascondere il ventunesimo sacchetto tricolore…

Sembra che dorma. Ha il viso composto, severo. Ha il suo vestito di pelle fosca.

Sembra un monaco che s'è beato nel transito. Quel suo viso maschio, quasi sempre lucido e grondante di sudore, con gli occhi chiari e arditi, con la fronte rada, col naso adunco, s'è pacificato e annobilito. Veramente riposa.

Rientro nella stanza attigua, e trovo il corpo del mio compagno ricoperto con la coltre nera dalla croce d'oro.

Il suo viso anche è coperto di garza.

Un marinaio è in punto di togliere la bandiera dal capezzale per sostituirvi una bandierina della Croce rossa. Glie lo impedisco. Egli la prendeva per tenderla nella parete dell'altra stanza.

Dispongo a destra e a sinistra, su la coltre nera, il rosso e il verde.

La vita magnetica del tricolore navale da battaglia.

La ralinga [46] bianca, il cappio…

Per Giorgio vanno a cercare un'altra bandiera.

Entra Umberto Cagni, [47] accompagnato da altri ufficiali. Lo intravedo, a traverso gli occhi bruciati. Si accosta, scopre il volto del morto, mormora non so che parola. Va a guardare anche il meccanico. Poi si avvicina a me che sono addossato al muro e mi sforzo di dominare l'orrore. Mi prende la mano, me la stringe, dicendo con una voce rude, soldatesca, quasi violenta: «Buon giorno!» Se ne va.

Gli scoppii del motoscafo. La lancia che s'allontana.

Ecco Manfredi Gravina, ecco Alberto Blanc. Non mi muovo. Un marinaio mette sotto le mie ginocchia un cuscino nero, il cuscino dell'inginocchiatoio.

È venuta la notte. Sento il primo grido delle altane: «Per l'aria buona guardia!» [48] Penso a Renata, penso ai fiori ch'ella ha messo nei nostri vasi per lui.

Mi levo. Esco sul pontile.

La luna d'oro splende nel cielo, bassa, di contro a me.

Scendo nel canotto, ripasso pel canale.

Il muro dei Giardini, la ripa con gli alberi brulli, la nera navata del pallone.

Genua mi accompagna, per prendere i pacchi che avevo preparati e per consegnarli ad Alberto Blanc che doveva portarli a Roma.

Ho con me la morte, l'odore della morte. Renata mi aspetta: sa tutto. Ci abbracciamo piangendo. Vuol venire a vederlo.

Entro nella sala da pranzo per prendere i fiori. Ci sono tre posti! Raccolgo tutti i fiori da tutti i vasi. Li porto con me in un fascio.

Rientro nella camera mortuaria.

I ceri ardono. Le fiammelle vacillano specchiate dalle lame delle baionette. I due marinai sono di guardia, immobili.

Dispongo i fiori ai lati del cadavere: sento la forma dei suoi fianchi, delle sue gambe.

Pongo le giunchiglie bianche sul rosso e sul verde della bandiera.

Scopro la povera faccia. La gota destra si gonfia e si annerisce. La bocca sembra chiusa.

La realità di tratto in tratto mi sfugge. Rifletto. Chiudo gli occhi. Me lo imagino vivo come ieri; poi lo guardo e lo vedo inerte, esangue. È vero?

La veglia comincia.

Di contro a me è la porta dell'altra camera mortuaria dove giace Giorgio Fracassini, illuminata, con un tremolìo d'ombre.

I due marinai immobili; il luccichìo rigido delle baionette nude.

Lo sciacquìo del canale, sotto la finestra.

Il grido delle altane.

Un'aria singolare, come un masso di cristallo impenetrabile, intorno al cadavere. [49]

Verso le dieci arriva il Comandante in capo. Entra con passo energico. Domina la commozione. S'inginocchia, prega. Si rialza. Entra nella camera dove giace Giorgio Fracassini. Mi stringe la mano in silenzio, parte. [50]

S'ode pulsare il motore del canotto. Poi tutto ritorna in silenzio.

Verso mezzanotte arriva il comandante Giulio Valli. [51] Si siede accanto a me. Mi parla del morto.

Rammarichi, rimorsi affettuosi.

Confessa che fu domandato alle forze di Giuseppe Miraglia tutto quel che potevano dare, e oltre.

Nei primi giorni della guerra, solo, con un apparecchiuccio miserabile, con una vecchia pistola Mauser, volava contro il nemico, difendeva Venezia, esplorava Pola!

Mi parla della fiducia che l'aviatore aveva in me e di quella ch'egli stesso m'inspirava. Giuseppe Miraglia, due giorni prima, gli aveva detto: «Se proponessi a Gabriele d'Annunzio di volare su Vienna, risponderebbe semplicemente: – Andiamo –, si sederebbe sul seggiolino e non si volterebbe più indietro.»

Il comandante esprime il suo rammarico per questa coppia distrutta, che aveva così grandi disegni ed era capace di attuarli. Poi parla della bontà dell'uomo.

Il mio dolore riceve, aggira e rapisce come un vortice le sue parole misurate.

Giulio Valli è un uomo fine, filosofico, temprato d'ironia, indulgente, forte e flessibile, fatto per comprendere e per pregiare una natura come quella di Giuseppe Miraglia.

Verso le due del mattino se ne va. Mando Luigi Bologna e Carlo della Rocca a riposarsi. Silvio Montanarella deve venire alle quattro.

Nuova nozione del tempo. Lotta fra l'imagine viva, continuamente creata dal ricordo, e il corpo immobile.

Quando l'angoscia si fa insostenibile e la coltre nera mi sembra vuota e il mio amore crede che il mio compagno sia laggiù addormentato placidamente nel suo letto a Sant'Andrea, mi alzo e sollevo la garza bianca. Il viso tumefatto mi appare. La bocca si chiude sempre più; si suggella sempre più fortemente. Il colore bronzino s'infosca.

Sono sfinito. Carlo discende, nel suo gabbano nero, e mi prega di andare a prendere un po' di riposo. Resisto.

La guardia dei marinai si cambia, ogni due ore. Essi sono quasi tutti belli, grandi, severi, con un'espressione nobilissima di dolore. Hanno la cintura di cuoio, la cartucciera. Sono vestiti di blu scuro, col collare azzurro chiaro, col berretto di panno.

Scoccano le cinque. L'altana prossima grida, le altane lontane rispondono.

Lo sciacquìo continua.

Ho i piedi gelati sul pavimento nudo. Ho il gelo in tutte le ossa.

22 decembre

Mi alzo; vado a gettarmi sopra un letto in una camera del primo piano.

Un marinaio mi accompagna per i corridoi pieni d'ombra. Davanti alla porta della stanza un timoniere dorme, seduto, col braccio sul dossale della sedia e la faccia nella piegatura del gomito.

Entro. La stanza è bianca. Il letto è bianco.

Una lampada elettrica è accesa sopra il letto. Non oso spegnerla, se bene sia accecante.

Mi servo del gran mantello grigio come d'una coltre. Mi copro il capo, per non vedere la luce. Sono morto di stanchezza, ma non posso dormire.

Quando chiudo gli occhi e il sopore m'invade, vedo il mio amico vivo, che mi viene incontro. Sobbalzo.

Sogno ch’egli entra nella Casa rossa e che io gli dico: «Sei tu? Sei tornato?»

Si scopre, si disviluppa dal mantello nero. Non è lui: è una maschera, una di quelle maschere bianche ingessate che i Veneziani portavano con la bauta.

Passa un tempo che non so.

Odo passi nel corridoio. Odo il suono delle trombe mattutine nelle caserme prossime.

Il capo mi duole. Ho nella nuca e nell’occipite una pulsazione dolorosissima.

Odo lo scalpiccìo dei marinai che fanno la pulizia nei corridoi dell’Ospedale.

È il giorno? Di nuovo la realità mi sfugge.

È vero? Balzo dal letto, mi bagno gli occhi con un fazzoletto inzuppato nell’acqua della brocca. Discendo.

Mi perdo nei corridoi e nelle scale. Ritrovo la stanza mortuaria. Entro.

L’afa dei fiori e della cera.

La coltre nera, immutata. La forma del cadavere, immutata.

I due marinai di guardia.

Il romore del giorno, di fuori. Le trombe, le campane, il risveglio della città, il ricominciamento inevitabile.

È là il buon Silvio, con gli occhi rossi.

Il mio dolore al capo diventa così crudele che non resisto più. Ordino il canotto. Esco su l’imbarcatoio. Guardo il mattino freddo e cinereo.

Torno a casa, sfinito. Mi spoglio. L’uniforme ha un odore di morte, mi sembra. Lo stesso odore è nella mia biancheria. Mi spoglio di tutto. Entro nel bagno caldo. Qualcosa del cadavere è in me? Penso sùbito se abbiano lavato il corpo ferito, prima di rivestirlo.

Sentimento di deserto, di desolazione, nella casa.

Ricordi della vita lieve.

Il suo piacere delicato davanti al mio piccolo Watteau, il suo sorriso di Mandarino quando gli dicevo un’imagine concisa d’un poeta dell’Estremo Oriente. [52]

Renata viene. È pallida. Non ha dormito. M’interroga. Le racconto.

Bisogna che io torni a Sant’Anna per mezzogiorno. Ordino una corona, alcuni mazzi di rose.

Renata vuol venire con me.

Non mangiamo quasi nulla. Il canotto è alla riva. Partiamo.

Venezia in cenere. La morte per tutto.

I gabbiani a stormi nel bacino. Il lor ridere basso, a fior dell’acqua tetra.

Renata porta un mazzo di rose rosse legato con un nastro cilestro.

Silenzio.

Le raccomando di contenersi. Mi guarda con due occhi coraggiosi.

Siamo all’imbarcatoio. Scendiamo. Non c’è nessun ufficiale di guardia.

Renata posa ai piedi del cadavere le rose, s’inginocchia, prega, col viso tra le mani chiuse. Non piange.

Dopo alcuni minuti angosciosi, la scuoto, la riconduco. Riparte sola. Io rimango.

Ventiquattr’ore sono trascorse dall’ora della morte.

Guardo il viso: è più gonfio, più scuro, con un po’ di sangue alle narici, agli angoli della bocca.

Il tempo passa. La guardia si muta. È sempre in me la stessa interrogazione: Perché?

Entra Luigi Bresciani, uno degli amici più devoti di Giuseppe Miraglia, il suo maestro d’aviazione, se bene più giovine di lui. Ci guardiamo, e non sappiamo frenare il pianto. Piangiamo, stringendoci.

Poi le parole rotte, la spiegazione della catastrofe, la discussione tecnica, i particolari nuovi, le scoperte; e gli sguardi muti che toccano il fondo dell’anima. [53]

Due marinai portano la mia corona di rose bianche e rosse. La pongo presso il suo capo. Pongo anche presso la sua guancia destra (quella che è pesta) il mazzo di Renata.

Il tempo passa, nel medesimo orrore. Vado a guardare il viso di Giorgio. È cereo ma tranquillo. Una profonda pace lo beatifica.

È notte. Esco. Torno a casa per la fondamenta di Sant’Anna, a piedi.

La luna è già alta, dietro il tetto dei dieci camini. [54] Fa freddo, un freddo secco. La via Garibaldi è piena di popolo. A ogni momento ho

un’allucinazione: vedo Beppino che mi cammina davanti, col suo mantelletto nero, col suo andare spedito.

Passo per la Riva degli Schiavoni, per la Piazzetta, per la Piazza.

Passo davanti alla sua casa. Entro nel budello che va alla Corte Michiel. Le mura dei palazzi mi serrano come in pareti di ghiaccio.

Scarso lume nel vestibolo. Salgo nella scala cupa, tremando. Una voce di donna chiede: «Chi è?»

«Amici!»

In capo della scala è la padrona. Mi dice che la stanza è chiusa a chiave, chiusa da Gigi Bologna che è venuto a prendere la spada, la feluca, le medaglie. Ridiscendo, con una tristezza così pesante che vorrei non arrivare in fondo alla scala.

Fuggo. Ho la schiena ghiacciata dai brividi.

Santa Maria del Giglio: il bassorilievo di Zara.

I ponti.

La calle stretta.

La Casa rossa. Renata ansiosa e bianca.

Ci sediamo a tavola. Non si mangia quasi niente. L’amico è là. I dolci ch’egli amava, come un bambino goloso, sono là. Ma non ci sono fiori. Rimangono sul vassoio d’argento le due maschere di vetro: Arlecchino e Pantalon. Le tolgo, le metto sul caminetto. Si parla, si parla di lui: ci si sazia di disperazione.

Dormo qualche ora con incubi. Mi levo alle tre di notte. Porto con me il tubo, pieno di caffè caldo, che usavo portare nei voli.

Esco.

Notte di luna, adamantina.

Venezia defunta e chiusa nel diamante perenne.

Le calli e i campielli deserti. Il suono del mio passo quasi spaventoso.

Mi scocca l’ora sul Ponte della Paglia; e il grido delle altane si propaga nella chiarità sonora.

Lungo la fondamenta di Sant’Anna, vedo sul muro di una casa illuminata dalla luna l’ombra del soldato che veglia sopra un’altana in arme.

23 decembre

È il mattino stabilito pel gran volo: un mattino glorioso. Non una bava di vento. La laguna è senza una ruga. Il cielo è immacolato.

S’egli fosse vivo! A quest’ora ci prepareremmo, ci vestiremmo delle nostre pellicce, proveremmo le nostre armi, metteremmo i nostri camauri lanuti, i nostri calzari di pelle. Saremmo allegri, agili, fidenti. Giorgio sarebbe là a preparar tutto nei nostri sedili. Il sacco dei messaggi sarebbe già riposto sotto il cofano del motore, come quello di Trieste…

Entro nella camera mortuaria.

Angelo Belloni [55] è là. Testa triangolare, fronte ampia, occhi grandi, intensi come quelli dei falchi, senza battito.

Ci stringiamo le mani.

Vedo sùbito che la coltre è stata smossa, perché i fiori, già da me composti intorno al corpo, sono scomposti. Il medico ha fatto le iniezioni per conservare il corpo più a lungo.

Non si hanno notizie dei parenti. Non si sa se il fratello venga da Valona dove la notizia fulminea lo ha raggiunto. [56]

I due marinai non sono più dalla parte della testa ma dei piedi. La stanza è già riempita di corone posate su cavalletti.

Forme senza bellezza.

La forma pura della corona è pervertita.

Stupidità delle corone funebri composte dai fiorai vanitosi. Ce n’è una finta, di porcellana e di zinco.

Le ombre delle corone tremano su la parete. Le fiammelle dei ceri vacillano specchiandosi nelle baionette.

Vedo gli altri due marinai di guardia, pel vano della porta che va nella stanza del meccanico.

Angelo Belloni si siede accanto a me. È un poco sordo. Parla, parla.

Per rispondergli devo mettere la mia bocca accanto al suo orecchio destro.

È un grande e sincero amico del morto. Parla di lui. Come lo conosce!

Tenerezza delle amicizie giovenili.

Rifà qualcuno dei suoi modi, racconta qualcuna delle sue piccole manìe.

Loda specialmente la sua bontà profonda, nascosta, pudica. Adduce esempi su esempi.

Mi dice, anch'egli, quanto mi amasse, qual beneficio egli avesse tratto dall'avermi incontrato.

Si parla, si parla. L'anima dell'amico è viva, presente, operante. Ci leviamo quasi insieme, di sùbito, con uno stesso pensiero.

Scopro il viso del morto. Ahimè! Il naso è gonfio, sanguinolento, con le narici piene di cotone. Un orribile bavaglio di cotone gli nasconde la bocca. La tinta bronzina è ancor più cupa, senz'oro.

Ci sentiamo soffocare dall'afa dei fiori, dei ceri, della morte. Il sapore atroce è nella lingua. Usciamo, vediamo per la porta vetrata che è giorno chiarissimo! Quante ore sono passate?

È il giorno, il giorno del gran volo. Sono quasi le otto. A quest'ora saremmo già in volo verso Ancona. Saremmo già di là dalla Punta Maestra, di là da ogni miseria, di là dalla vita, di là da noi stessi.

Esco su l'imbarcatoio.

Il sole vermiglio a fior d'acqua. Il cielo puro. Il sole giovine e forte, il sole che balza, che aspira al meriggio.

La laguna è di seta cangiante come l'opale. Il campanile inclinato di San Pietro sembra di madreperla.

Un motore di canotto ha un palpito energico. Giorgio non l'ode più come il battito del suo cuore d'acciaio.

Ansia, rimpianto, fine di tutto.

Rientro nella stanza.

Mi offendono le forme stupide delle corone su i trabiccoli di canna, i larghi nastri inerti, penzoloni, con le lettere dorate. Soltanto le rose bianche di Renata sembrano vive e sensibili. Soltanto i grandi mazzi di violette scure sembrano degni della morte.

Non resisto più oltre. Me ne vado, a piedi, per la fondamenta. Nel rio si specchia la casa rossa dei dieci camini. La vita già si spande, misera e ciarliera. La gente guarda il mio viso pallido di superstite.

Vado all'Arsenale. L'Ammiraglio mi riceve sùbito.[57] Ho una fitta nel cuore. Lo stile di guerra comandava di sostituire il caduto e di tentare l'impresa, stamani, nel giorno stabilito. Era la miglior maniera di onorare l'eroe morto.

Dinanzi a quell'alta e severa coscienza espongo in breve la necessità di non rinunziare al gran volo. Egli comprende, consente. Mi dichiara che

appoggerà la spedizione, come ha promesso. Mi consiglia d'intendermi con quel pilota che mi sembri degno di subentrare nel posto del caduto. È semplice, rude, schietto. Già lo ammiravo. Da quest'ora lo amo.

Si parla della chiusura del corpo nella cassa, dei funerali. Mi dice che il padre, vecchio e malato, non verrà. Fra poco quarantotto ore saranno trascorse. Si stabilisce che il cadavere sia suggellato oggi alle quattro del pomeriggio.

Mi accommiato. Torno a casa.

Il giorno è così bello che mi sembra di non averne mai veduto uno più bello. Il 23 di decembre, il nostro giorno!

Il destino non soltanto ha ucciso d'un colpo il mio compagno, ma, per ischerno, ha levato dal fondo del mare un mattino di gloria. Il sole monta, con non so che insolito vigore, il quale forse sembra straordinario alla mia estrema stanchezza.

Rientro nella casa, rotto in mezzo alla schiena, curvo. Faccio chiudere le imposte.

Mi tolgo gli abiti che sono impregnati di morte. Il fazzoletto, che levo dalla tasca, ha l'odore dei fiori appassiti e della cera strutta.

Renata prepara un altro mazzo di rose. Vuol tornare con me laggiù a Sant'Anna.

Prendiamo una gondola.

Acqua azzurra, felicità dell'aria dorata, stormi di gabbiani che ridono del loro riso chioccio.

Approdiamo ai Giardini per camminare un poco.

Suolo duro e sonante. Alberi spogli e disperati. Se guardo i rami, mi sembra che sieno essi per spezzarsi di dolore, del mio medesimo dolore.

Ridiscendiamo nella gondola, voltiamo pel canale, lungo la ripa degli alberi secchi. Il pallone frenato si dondola stupidamente nell'aria, sopra la sua gabbia nerastra.

La stanza è ingombra di nuove corone. L'afa è più spessa.

Renata s'inginocchia, depone le rose, prega. Esce, parte. Se ne torna in gondola, sola, col suo segreto. [58]

E comincia la peggiore delle torture.

Sono le quattro, ma le casse non sono ancóra pronte e il saldatore non è ancóra venuto.

Tra le cinque e le sei, l'odore della morte nella stanza comincia a farsi intollerabile. Esco, rientro, esco di nuovo.

M'incontro con un nostro buon compagno, con un giovine pilota che ha già dato belle prove di prodezza. Lo prendo in disparte, lo conduco sul tavolato dell'imbarcatoio e gli parlo. Gli domando se vuole sostituirsi al caduto, nell'impresa dalmatica.

Esita. Finisce col dire ch'egli crede fermamente non esservi alcuna speranza di buon successo, ma che, da buon soldato, obbedirà se riceverà un comando netto. [59]

Soggiunge: «Un solo motore. Un apparecchio infido. Circa nove ore di volo. Certo cadremo e rimarremo in mare. Non c'è da far conto sul soccorso delle torpediniere. Ma io, del resto, sono abituato a passare ore e ore in acqua.»

«E io mi abituo a tutto rapidamente» gli rispondo, ritrovando per un attimo il mio sorriso.

L'ardore dissimulato del mio compagno perduto mi avviluppa. Rivedo le sue mani al volante, gli occhi verdastri dietro i vetri della maschera. E sento che forse mai più ritroverò il mio pari nell'amore del fato.

Stabiliamo di parlarne al comandante Valli. Davanti al mio viso fisso, il giovine si riprende e mi assicura che sarà felice di tentare con me il volo se si riconosca la necessità di tentarlo. Ma un suo compagno sopraggiunto riaccende il dibattito opinando che compiere il volo è offendere la memoria dell'estinto…

La sera è di opale, d'oro, d'ambra. L'orizzonte è gemmato come un lungo ordine di troni.

Poi la dovizia si vela e si fredda. Il cielo e la laguna sono due soavità gelide. [60]

V'è una dolcezza che taglia? È questa.

L'uomo nella bara è adeguato all'orizzonte, anello dell'Universo.

Rientro. Vedo portar via le corone. I marinai vuotano la stanza funebre. A fianco del lettuccio vedo la cassa scoperchiata in terra. Il coperchio è poggiato al muro verticalmente.

Il cuore mi trema così forte che mi appoggio alla spalla di Luigi Bresciani; ma mi pare che anch'egli abbia bisogno di essere sorretto.

Riafferro il mio coraggio, discosto da me chi fa l'atto di trascinarmi fuori. Sono risoluto a non abbandonare il mio amico, fino all'ultimo. Rimango in piedi, silenzioso.

La camera è ormai vuota. I marinai l'hanno sgombrata di tutte le corone. I ceri sono spostati. Dei miei fiori, ch'erano sopra la coltre, lascio portar via i primi e i recenti, fuorché il mazzo di rose bianche col nastro bianco.

La coltre è tolta. Appare l'armatura del lettuccio, appaiono le ruote. E intravedo, a un guizzo di fiammella, una macchia scura sotto il lettuccio, rabbrividendo.

La bandiera è tolta dal capezzale; la garza è tolta dal viso irriconoscibile. Quattro marinai prendono il lenzuolo per i quattro lembi.

La cassa aperta sta sul pavimento, parallela al lettuccio. È foderata di piombo; riposa su piedi dorati.

Mi tengo il mento per impedire che i miei denti battano.

I quattro marinai sollevano il lenzuolo.

La spoglia si scompone. Vedo le mani congiunte disgiungersi, i piedi fasciati vacillare, la testa tendersi al peso inerte, le braccia dei marinai contrarsi, i due uomini della cassa, i due operai mortuarii, da capo e da piede, regolare la deposizione, indifferenti, come si trattasse di una derrata.

Per qualche attimo i corpi curvi dei marinai mi impediscono la vista del cadavere.

I due uomini guidano il gruppo con parole sommesse. «Più qua, più là. Così. Ora giù. Così. La misura è giusta, per l'appunto!»

La misura è giusta: il corpo entra nella cassa esattamente. I piedi fasciati stanno contro l'asse del fondo, il capo tocca l'altra asse.

C'è una specie di orrore impietrato, intorno a me.

Sento contro la mia l'anima di Luigi Bresciani, la più tenera, la più devota, la più pura.

Io solo mi avanzo, m'inginocchio, guardo il cadavere, depongo il mazzo di rose su i suoi poveri piedi rotti e fasciati.

Le mani sono gialle, il viso è quasi nero, come quello d'un mulatto. La bocca è coperta dal bavaglio di cotone.

Ho il coraggio di sfiorare le mani con le mie labbra. [61]

Mi rialzo, soffocato; mi volto, vado verso Luigi che non ha più colore, che ha una bocca convulsa di bambino. Piego la faccia su la sua spalla, singhiozzando.

Odo il lettuccio passare accanto a me, su le sue ruote, spinto verso la porta del fondo aperta sul chiostro. L'aria di fuori entra e rinfresca l'afa irrespirabile ove rimaneva l'odore dei fiori, della cera, del dissolvimento.

Riapro gli occhi.

La cassa è coperta dal coperchio di piombo. Il saldatore tiene in pugno la lampada ove la lingua di fiamma, azzurra con la punta gialla, rugge e riempie del suo rugghio il silenzio.

Dei due uomini uno tiene la lampada attiva, l'altro tiene un moccolo e rischiara l'opera.

La porta è lasciata aperta sul portico. Entra l'aria fredda e fa struggere i ceri che lacrimano. Il nerofumo entra nelle narici.

L'uomo della fiamma è un giovine bruno, dal viso impassibile, grande, membruto. L'altro è un uomo su la cinquantina, con un viso travagliato, penoso, con baffi e capelli brizzolati. Stanno curvi, l'uno accanto all'altro, col cannello, col saldatoio, con la verga di stagno fusibile; e lavorano intorno alla commettitura del piombo.

S'ode il rugghio della fiamma che il saldatore dirige.

Ogni altro rumore è abolito.

Non v'è che il silenzio e quella voce.

Diventa ritmica, talvolta: rammenta il battito di un motore.

Il fuoco dardeggiato suggella l'eternità. Il tempo è infinito.

A ogni breve sosta del saldatore, si pensa: «Ecco, è fatto.» Ma il rugghio non s'arresta.

L'uomo si asciuga il sudore col dorso della mano, e prosegue. L'altro esamina il lato già saldato, chinando la guancia su la commettitura, guardando di sghembo. Trova il fallo: avverte il compagno, che si riavvicina e sfrega.

È il secondo stadio dell'allontanamento.

Il cadavere è omai separato da me, è chiuso, è solo, è già della tomba. Fra poco sarà della chiesa. Domani sarà portato al cimitero, deposto nel deposito, in una stanza estranea, incognita. Tre volte lontano.

Un prossimo giorno sarà sprofondato nella terra, calato nella fossa, sepolto. Quattro volte remoto.

Mi pareva ancor mio, dianzi, se bene disfatto, se bene difformato. Ora è prigione.

Ha con sé le rose su i suoi piedi rotti.

Non si potrebbe levare, neppure se il Cristo lo chiamasse.

La piastra di piombo lo grava. La saldatura è compiuta, il suggello è perfetto.

Ora è là, non più con la nostra aria, con l'aria che io respiro, ma con la *sua* aria, con l'aria della tomba, con l'aria dell'eternità, che non consumano i suoi polmoni entro le sue costole infrante.

L'uomo grigio fa l'esame della saldatura, rischiarandosi col moccolo che quasi gli brucia le unghie. Trova ancóra qualche fallo. E la lampada ruggente, ch'era posata in un angolo, è ripresa. La fiamma è dardeggiata di nuovo; tutta la commettitura è sfregata, lisciata.

Una voce dice, squallida, senza umanità: «La segatura.»

Mi volto. È un medico dell'Ospedale, un medico della Marina, piccolo, canuto, diligente, preciso. Ripete: «Ora la segatura.»

Non comprendo, e il mio sguardo osserva tutto il pavimento.

Vedo, poco lontano dai miei piedi, qualcosa di bianco che sembra ai miei occhi stanchi foglie di rose, delle rose di Renata.

Mi chino un poco. Sono falde di cotone.

Più in là, nel mezzo della stanza, rivedo quella macchia oscura che avevo scoperta sotto il lettuccio.

È sangue, è sangue e siero colati a traverso il materasso… Mi pare che il cuore mi cada giù, sotto il calcagno.

Un marinaio porta la segatura, e vedo che i due saldatori la spargono sul coperchio di piombo. Perché?

Per l'umidità, per proteggere il metallo dall'umidità.

Affinché la segatura entri bene nell'interstizio fra la cassa di legno e quella di piombo, i due uomini cominciano a sbattere le palme delle mani aperte contro il fianco del legno rapidamente, come fanno certi manipolatori di muscoli. So che questo modo, in quell'arte, ha un nome speciale. Il legno rimbomba. Chiudo gli occhi.

Imagino che il mio amico supino si svegli e dia di dentro quei colpi. Sento come il mio spirito stremato sia prossimo al delirio e all'allucinazione.

«Basta! Basta!» grido dentro di me, ma il grido non esce.

Quegli uomini seguitano meticolosamente, sinché l’interstizio non è pieno.

Poi spargono sul coperchio la restante segatura.

Poi prendono il coperchio di legno che è poggiato alla parete.

La fiamma rugge tuttavia, posata a terra, presso la finestra nascosta dalla bandiera tesa.

Il coperchio di legno è collocato nel suo luogo, premuto, calettato. Uno degli uomini conficca e gira le viti.

Sul coperchio è una croce dorata e una targhetta d’ottone incisa.

Un marinaio, intanto, con uno strofinaccio legato a un’asta, pulisce sul pavimento la macchia di sangue. Quando ha finito, passa accanto a me, quasi mi tocca, con l’asta in alto e lo strofinaccio penzoloni.

La cassa finalmente è pronta. Sono circa le sette di sera. S’ode il grido dell’altana.

Quattro marinai sollevano la cassa con due fasce di canape. Io m’avvicino, metto le mie mani sotto il fondo e sostengo il peso.

Sono sbattuto contro lo stipite della porta, al passaggio.

Usciamo nel chiostro. Mettiamo la cassa sul lettuccio a ruote. Operazione lunga, perché la cassa traballa, non trovando il suo assetto.

Mi chino a leggere la targhetta incisa: il nome e due date. Egli nacque nel *solstizio d’estate*: 21 giugno 1883; morì nel *solstizio d’inverno*: 21 decembre 1915: a trentadue anni e sei mesi.

Il lettuccio cammina su le ruote verso la Cappella.

La Cappella è senza bellezza. L’altare è spento.

Non so più vedere, non so più sentire. Un’ottusità orribile mi fascia.

La coltre nera e oro è posta a coprire la cassa. Un marinaio è accanto a me coi miei fiori e aspetta che io li prenda e li disponga di nuovo su la coltre.

I due saldatori lavorano alla cassa di Giorgio il meccanico.

Il rugghio della fiamma giunge alle mie orecchie mentre rasento la porta della prima stanza vuota. Affretto il passo.

La nausea dei fiori e della cera mi travaglia. Esco.

Oscurità. Ombre erranti. Chiacchiericcio. Odore di cucina, odore di miseria.

Di tratto in tratto, ho un sussulto. Vedo ondeggiare dinanzi a me il piccolo mantello nero. [62] Le ginocchia mi si piegano, rotte. Mi sembra che non arriverò mai nel mio rifugio.

24 decembre

Su la fondamenta di Sant'Anna una folla di donne del popolo che s'accalca ai cancelli dell'Ospedale.

Visi dolorosi di Marie, visi travagliati dalla fatica e dalla sventura, visi di pietà.

Bambini macilenti, tutt'occhi, sucidi, tristi.

L'acqua del rio malata.

La casa rossastra coi dieci camini a imbuto.

Un cielo grigio, umido, freddo.

Quando passo la soglia della Cappella, non vedo più nulla, se non i due feretri in mezzo a muraglie di corone.

L'altare ha i ceri accesi.

Uno mi dice: «Ecco il fratello.» Vedo il fratello, piccolo come lui, con un viso ossuto ed energico, con una corta barba nera. Ha un continuo moto convulso nella mascella, come se masticasse qualcosa d'atrocemente amaro.

Viene da Valona, dal comando d'una squadriglia di torpediniere. Ha lasciato la crociera notturna e diurna, per accorrere. Trova la cassa chiusa, il feretro ammantato. Porta seco il soffio della guerra, l'odore verde del basso Adriatico, qualcosa del ponte d'una torpediniera in caccia, qualcosa della scìa d'un siluro ben diretto. È un uomo.

Non ho voglia di dire una parola. Ho i denti serrati. Passo davanti a uno stuolo di ufficiali. Vado a inginocchiarmi solo, a fianco della cassa, presso il luogo dove il suo capo riposa.

Il suo capo, invisibile, è discosto da me due palmi. È là. Lo vedo a traverso la coltre e il legno. Iersera era infoscato, fumoso, gonfio. Un'altra notte è passata. È il terzo giorno. Lo sfacelo continua.

Ho nelle ossa un freddo orribile. Toccare la morte, imprimersi nella morte, avendo un cuore vivo!

Eppure siamo anche una volta soli, noi due, soli come nella carlinga in volo. Tutti gli altri mi sembrano estranei, anche il fratello. Siamo soli.

Il prete dice la messa funebre. Dal fondo della Cappella sale una preghiera mormorata dai marinai, un coro sommesso e roco.

Sento l'immobilità del mio corpo. Le ginocchia mi dolgono, e non posso muovermi.

Il prete ora s'accosta alla cassa, con un libro, tra due ceri; e legge le preghiere dei morti.

Tuttavia il mio amico è là. Quando la cerimonia finisce, sento che v'è ancóra più gradi da superare nella separazione.

Ora è là, ancóra mio. Sento la sua carne disfatta. Vedo le rose bianche su i suoi piedi fasciati.

Ma quattro marinai s'avanzano per sollevare la cassa, con larghe cinghie. Essi lo portano via.

Il cuore si serra e spasima. Il morto s'allontana un poco di più.

Con un movimento istintivo, mi accosto e metto le mie mani sotto la cassa: ne sento il peso. La coltre mi copre le braccia fino al gomito.

Cammino, senza vedere niente altro che il nero e l'oro e i fiori. I fiori di Renata son là, col nastro cilestrino, insieme ai miei.

Si va, si va. Sento la presenza dell'acqua. Camminiamo sopra un tavolato. Dietro di me è l'altra cassa, che incalza.

La lancia parata di nero e argento, col timone coperto di drappo, è contro l'imbarcatoio. Sono su l'orlo. La cassa vacilla, mi sfugge. Non la tocco più. Chiudo gli occhi.

I marinai la calano nella lancia, la pongono là, coi piedi volti a prua. L'altra cassa è collocata accanto.

Poi corone corone corone, una sopra l'altra. È come un sogno, è come uno spettacolo, è come una figura di danza.

Sotto il cielo bigio, il giallo grida, il rosso squilla. Passano, passano di continuo, portate dai marinai, corone senza numero.

Passano, s'imbarcano, riempiono la lancia funeraria, riempiono due altre barche.

Sembra la festa di giugno quando le peate vengono dalle isole col carico dei fiori e dei frutti. [63]

Ancóra, ancóra ghirlande!

È come un movimento circolare, quasi una figura di danza, quasi una teoria sacra: qualcosa di antico e di pagano. La meraviglia arresta il dolore.

Le barche sono colme. I motori scoppiettano. Il corteo marino si muove, passa sotto il ponte di legno folto di gente che guarda e compiange.

Il popolo fa la sua ghirlanda pietosa sul ponte curvo, in silenzio.

La lancia con le due casse è presa a rimorchio.

Una barca carica di fiori è a sinistra, contro il bordo.

Una gondola nera, col felze dove s'intravede il prete e l'accolito, sta a destra, contro il bordo.

Si naviga lentamente, per le lagune scolorate che fende la scìa pallida, la scìa della morte, lungo il canale segnato dai pali.

Le acque son basse, le barene appariscono.

Ecco le mura rossastre che cingono l'isola dei morti.

Mi volto a guardare laggiù il Casino degli Spiriti, gli orti di Tomaso Contarini, i luoghi delle nostre delizie. (Sere d'estate, sere di luna; gondole piene di donne che non eran nostre; malinconia e disdegno.) [64]

Siamo alla riva, siamo sotto un muro di mattoni corrosi, sovrastato dai cipressi.

Si approda.

È come un sogno d'oltremare, d'oltremondo.

Mi ritrovo su lastre di pietra.

Cammino di nuovo dietro la cassa, di nuovo la tocco, la riprendo.

Entriamo nel chiostro, sotto il portico. Andiamo verso una porta, verso il deposito mortuario, dove le due salme attenderanno fino a lunedì per essere seppellite.

Non mi distacco dal mio feretro. Entro nella stanza fredda, imbiancata.

La cassa è posta su due cavalletti. È ancóra coperta dalla coltre e dai miei fiori.

Mentre mi raccolgo e dico anche una volta addio al compagno (il suo corpo è scosso da questo continuo moto, dalle prove e riprove per la collocazione stabile), ecco che cominciano a entrare le corone.

Sono enormi, talune. I portatori le dispongono contro le pareti, l'una su l'altra. Sono cento, sono più di cento.

Un'afa irrespirabile. Fiori ancor vivi, fiori morti. Tutta la stanza è ingombra. Per far posto, bisogna premere le ghirlande, calcarle, pestarle… Mi sento venir meno. Mi portano fuori all'aria.

Credo che non potrò più amare i fiori. Sono avvelenato da questo lezzo di sepolcro.

Ho la testa vanita. Trasogno. Dimentico la sosta nel cortile dell'Ospedale.

All'uscire dalla Cappella, il regolatore della cerimonia, il comandante Valli, arresta i due feretri in mezzo alla corte.

Vedo un quadrato d'uomini. Gli accompagnatori si dispongono a torno. Vedo gli Ammiragli, i Generali, gli ufficiali, a capo scoperto. Il fratello è accanto a me. C'è un gran silenzio. Che si aspetta?

Mi guardo intorno, e vedo occhi che mi guardano. Che si deve fare?

Il comandante Valli mi s'avvicina e mi domanda se io voglia parlare.

Credo che sono divenuto ancóra più pallido, perché premurosamente mi dice: «No, no, se non può, se non si sente di parlare….»

E c'è intorno un silenzio spaventevole.

Il cielo grigio si abbassa sul mio capo, come una cappa di ferro.

E il silenzio sembra eterno.

Devo strappare le parole dal mio cuore stretto. Il fratello mi guarda. Tutti sono intenti a me. V'è un'attesa angosciosa, che cresce d'attimo in attimo.

Faccio un passo innanzi; poi mi volgo al feretro.

Non vedo l'altro feretro, dimentico l'altro morto.

Parlo con una voce che mi fa tremare in tutte le fibre e che quasi non riconosco.

Vedo sopra un viso colare le lacrime. E la parola mi si rompe. [65]

Quando la camera di deposito è piena e pigiata di fiori, i custodi la chiudono. La sento chiudere dietro di me.

Andiamo verso la riva, dove sono le barche.

Qualcuno mi s'accosta e mi mostra un biglietto che un rematore in sandalo gli ha recato dal Casino degli Spiriti.

Rosalinda è là, è arrivata stamani, all'improvviso. È andata al Casino per assistere al passaggio della barca mortuaria, all'approdo. Desidera vedermi, parlarmi. Mi prega di raggiungerla.

Non posso. Non ho più forze. L'aspetterò alla Casa rossa, s'ella potrà venire prima della partenza. Deve ripartire alle due. È già mezzogiorno.

La mia barca, al ritorno, costeggia i muri di San Michele, rossi di mattone con la base di pietra chiara.

Ricordo una notte d'estate, una notte d'agosto. Eravamo andati a Murano in gondola. Rosalinda era con noi. La laguna era così fosforescente che ogni colpo di remo levava lunghe fiamme bianche. E ci chinavamo a guardare. Il mento delle donne ne appariva rischiarato.

Lungo i muri del cimitero cessammo di ridere e di motteggiare.

S'udiva il tonfo misurato dei remi. E sotto i muri funebri la fosforescenza creava anella e ghirlande di luce.

Una melodia luminosa cingeva l'isola dei morti.

Egli la udiva, la vedeva. Egli aveva là il suo luogo profondo. [66]

Una tregua. Egli è del camposanto ma non è ancóra della terra. La sua fossa è scavata ma non sarà riempita se non dopo il giorno santo.

La pena s'è ottusa. Ora sono in una specie di torpore cupo, stanchissimo.

Renata è in silenzio, chiusa nel suo segreto, con sotto le ciglia folte quei suoi occhi fissi intagliati come gli occhi invitti delle Aquile romane.

La casa è in una quiete sepolcrale, è cinta d'acque morte come l'isola dove ho lasciato il mio compagno. Il palazzo dei Leoni è là, sul Canale, con le sue erbe disseccate, col suo aspetto di abbandono selvaggio, come una dimora leggendaria. I pavoni bianchi non gridano su la scalinata di marmo inverdito; ma i gabbiani tessono e ritessono voli su l'acqua livida, galleggiano, poi si levano, più silenziosi delle falde di neve senza vento. [67]

Qualcuno suona alla porta.

Non posso più udire il campanello senza sussultare.

È Rosalinda, ansante, velata, con le mani tese. Non l'aspettavo più.

La sera cade rapidamente.

Debbo ricondurla alla stazione.

Chiedo la gondola.

Entriamo nella bara oscura. Tutto il canale è buio. Nel felze non la vedo. C'è l'oscurità stessa che dev'essere entro la cassa, laggiù, tra tutte quelle corone che si sfanno. [68]

La sera che cala su l'isola dei morti, il chiostro deserto, le lastre sconnesse, il pozzo tristo come sepolcro fra sepolcri, la porta chiusa della camera di deposito, la fossa scavata nell'erba fangosa, le croci fitte e irte

come stecchi nello sterpeto, le campane di sott’acqua, le sirene dei vaporetti che passano… [69]

La lascio bruscamente su la riva abbuiata, dove vagolano fantasmi. Rientro nel felze.

Il mio amico è laggiù nel suo piombo, così com’io sono in questa prigione vacillante che puzza di muffa e di cose putrefatte, sopra la marea bassa.

D’improvviso, ho paura. Qualcuno è con me. Rimango immobile, con gli occhi fissi allo sportello.

Mentre scrivo nel buio, il pensiero mi si rompe e la mano si arresta.

Allora la lista che ho voltata si rialza e ricade sopra le mie dita, senza rumore.

Ho un brivido di spavento. E rimango immobile, con tutto il corpo rigido, non osando più tracciare un solo segno nelle tenebre.

SECONDA OFFERTA

STANOTTE il letto oscilla e vibra come l’ala doppia tesa tra mare e cielo. Per bere il vigore dell’Adriatico apro la bocca, ma nessun sorso fresco m’entra nella gola.

L’iodio mi fa una bocca di metallo, una gola d’acciaio. L’acciaio è arroventato nella fucina del mio occhio ardente e temperato nella pozza del mio sangue spesso.

Grido e non odo il mio grido.

La faccia smorta di Alfredo Barbieri è su la proda del letto,[1] come sul bordo della carlinga, ma senza la maschera e senza la celata di cuoio. Il gesto del pilota mi passa nel braccio intorpidito, ma non me lo muove.

Vedo il guanto nerastro di Oreste Salomone nell’atto di scansare il corpo greve caduto contro il volante che Luigi Bàilo ha abbandonato per rizzarsi in piedi a far fuoco da poppa contro l’avversario mentre roteando gli passa nella mira.

Il corpo ripiomba a destra. La testa penzola. La celata si riempie come una tazza rotonda. La spruzzaglia incomincia, simile allo sfavillìo del tizzo che si consuma nella rapina del vento.

Luigi Bàilo ritorna a proravia per la passerella tra i due serbatoi. Non ha più l’arma in mano. Con la mano si regge il braccio stroncato.

Resta un solo pilota valido al governo. È necessario ch’egli sia protetto, perché riconduca alla Patria l’ala e la soma.

Il ferito si china sul compagno, per fargli scudo, egli invalido e disarmato.

Vedo, a traverso la maschera, a traverso le lane e le pelli, la trasfigurazione sovrana d’uno stretto viso d’uomo: il dio nel ciborio.

Ecco che più a dentro è ferito il ferito, dalla terza raffica. Trapassato è lo scudo magnanimo. La volontà risfavilla nello sfavillìo della porpora.

Barcolla, si piega indietro, si appoggia al serbatoio, cerca di riannodare le ginocchia che gli si slegano. Non vuol cedere. Può servire tuttavia da scudo. È necessario.

Oreste si volta di tratto in tratto a guardarlo. Distoglie una mano dal volante per toccare il fratello con un gesto di conforto.

Si volta ancóra; e lo vede disteso nella passerella, tra rame e rame, supino: un sacco di sangue.

Era il superstite una vita; ora è tre vite, e tutto l'amore indomabile.

Ho il petto pieno di grido, e non odo la mia voce.

Il letto oscilla, sbanda, e poi precipita. Un deserto di sasso, sgretolato e forato, viene precipitosamente incontro al mio occhio che non si chiude. Gli attimi sono eterni. La caduta non ha fine.

Ecco il Carso, pallido. Ecco la selva di Tarnova, nera. Ecco l'Isonzo, ceruleo.

Ora mi sembra di percepire nella caduta lo splendore bianco delle mie ossa. La mia bocca è aperta e arida come una di quelle fenditure nel calcare scarnito.

Brucio. Il sudore stilla come un pianto che non trovi più la via del ciglio.

È mezzogiorno. Le vie di Pordenone sono deserte e tristi. Intravedo, in una fuga d'alberi spogli, laggiù, i monti di sublime zaffiro. Un cane randagio si getta contro la macchina e fa sguizzare le ruote. Arrivo alla porta del Comando. È socchiusa. La spingo; salgo. Non so perché, pavento nell'ombra il tonfo del mio passo sul legno. La casa è deserta. Nessuno apparisce. Chiamo.

Un fantaccino biondiccio si mostra dietro un banco da negozio, balbettando, con un boccone di pane che non gli passa ancóra pel gozzo.

Inconsapevole, gli chiedo: «Il colonnello Barbieri è al campo?»

Sembra ch'egli non comprenda. Si sforza d'ingoiare il suo boccone faticoso.

«Mi aspettava» soggiungo. «Dov'è?»

Egli non risponde. Si volta e va nella stanza contigua.

Il silenzio è così perfetto che dal mio luogo odo il suo biasciare. Un colpo di vento fa tintinnire i vetri ove distinguo le allumacature della pioggia.[2] Noto le linee verticali nella carta della parete, i nodi nella tavola del banco. V'è nell'aria qualcosa che inclina il mio spirito a interpretare i minimi segni.

Il fante ritorna a me con un fascio di pellicce macchiate di bruno, chiazzate di sangue risecco. Depone sul banco il fardello truce come il mercante scarica la balla di panno da misurare a braccia.

Sono le spoglie di Alfredo Barbieri reduce dall'impresa di Lubiana.

L'aria s'è fatta di cristallo gelidissimo. Ha la medesima qualità di quello spirituale masso di ghiaccio che serra la testa del cadavere nella prima ora. La mia corsa diritta la fende come il diamante riga il vetro. E lo stridore mi divide il cervello.

Giungo alla Comina. La strage non turba i cuori agguerriti. L'accoglienza dei miei compagni non è senza sorriso. Sento che la fame di mezzodì travaglia la giovinezza, più d'ogni altra cura.

Salgo ancóra una scala di croce. Entro nella piccola stanza dove Oreste Salomone è coricato in un lettuccio da campo.[3] Da prima non vedo se non la benda che gli fascia il capo; sùbito dopo, non vedo se non gli occhi della sua magnanimità fissi nei due solchi del suo pallore.

Sembra che anch'egli abbia perduto tutto il suo sangue nel vento e nel rombo, come gli altri due, se bene la mitraglia non gli abbia portato via dal

capo se non una lista di cuoio e una ciocca di capelli attraverso la cuffia dura.

È d’avorio senza vene, santamente scolpito. La forza l’ha abbandonato. La sovrumana forza del suo esempio s’è sparsa nell’universo, e non è più in lui. Il suo fato è alzato come una colonna perenne sopra lui giacente e paziente.

Tutto è compiuto. Tutto è consumato. La stanza è fra quattro pareti come la cassa è fra quattro tavole.

La magnanimità ha un premio non più largo d’una moneta. Presso il capezzale, fra le ampolle dei farmachi, riluce la medaglia nuova battuta in un conio senza bellezza.

La mano dell’eroe è debole come quella d’un fanciullo. La tengo stretta nella mia, come per partecipare della sua gloria, con quella divina angoscia che è l’aspirazione al sacrificio eroico: in me ammenda d’ogni miseria e d’ogni fallo.

Prima ch’egli parli, dentro mi rode l’ingiuria della sorte. Il posto a prua m’era destinato, nella rappresaglia di Lubiana: il posto di combattimento e di condotta, presso l’arma nerazzurra.

«Ti abbiamo atteso fino a mezzanotte» dice l’asceta d’avorio.

Imagino l’aspettazione vana in quella bottega da caffè mal rischiarata, su la piazza deserta. Un così gran dado doveva esser tratto dal destino sopra una tavola di pietra ignobile, tra il fondiglio dei liquori e la cenere dei sigari!

«Non viene» aveva detto Alfredo Barbieri a mezzanotte. «Mi rincresce. Era il Segnale per le squadriglie.»

E aveva ripetuto un mio verso del libro d’Elettra.

Dopo un breve silenzio, quasi in ascolto della notte lontana, aveva soggiunto: «Ebbene, prenderò io il suo posto.»

Luigi Bàilo aveva tentato di dissuaderlo. «S’egli non arriva a tempo, aumenteremo del suo peso il carico delle bombe.»

«Ci vuole un Segnale» aveva risposto il generoso. «Verrà con voi il vostro comandante.»

La triste bottega s’era spenta. Il destino aveva scambiato i dadi nel buio. La morte aveva cancellato dalla tessera il mio nome e prestamente scritto quell’altro.

Non è vero che la morte sia per tutti eguale.

Il superstite parla basso, non dal fondo del letto ma dalla profondità del sacrificio, dall’intimo di non so qual cripta piena di quella presenza potente che sorge dalle reliquie venerate. Ho tuttora la sua mano nella mia, e mi curvo verso il suo alito penoso.

Il petto mi si scava, per ogni parola che rappresenta a me vivo la mia morte, a me deluso la mia gloria. Sembra che il petto mi si vuoti delle cose carnali che respirano e palpitano, per riempirsi soltanto di quel sentimento inesprimibile che non è rammarico e non rimorso né rancore né dolore né furore, e non maraviglia né estasi né ricordanza, ma tutte insieme queste passioni senza scampo.

«Dimmi, dimmi.» L’eroe trascolorato s’affievolisce sempre più. Le sue pause sono sempre più lunghe. Non ho pietà. Incito la sua stanchezza. «Dimmi!»

Non mi parla dell’altro, mi parla di me: di me poeta alla mia poesia, di me combattente alla mia prodezza. Sono un’ombra che torna dalla via sanguigna del cielo. Sono un’ombra alata che ascolta il suo mito.

La testa gloriosa aveva due fóri. Dall’uno il sangue aspergeva i compagni, dall’altro sfavillava nel vento mattutino…

Ma vedo a un tratto su i larghi occhi bruni abbassarsi le palpebre, e le lacrime riempiere le occhiaie cave.

Silenzio. Pongo la mia gota sul lembo del guanciale; e rimango immobile, estatico, di là dalla mia coscienza, col mio dolore che è più forte di noi due, col mio dolore che ha la struttura e l'aspetto di un essere vittorioso.

Ecco che novamente siamo tre, come su la prora aerea di battaglia.

Per un'altra dipartita? Verso quale altro cielo?

L'aria ridiventa di cristallo gelido sotto l'acuto diamante della rapidità. Riprendo la mia corsa. Mi sembra di essere semivivo. La metà dell'anima è transita; l'altra metà è in via, è curiosa della materia di quaggiù, osserva la macchina della sua tragedia.

Penso gli strumenti della Passione appesi al legno che non porta più la soma del corpo suppliziato. Penso le grandi croci erette su l'esitazione dei crocicchi, le croci senza crocifisso, alla cui cima è il gallo vigile che non ha cantato la terza volta.

Quattro essenze di legni componevano la croce del sacrificio: il cedro, il cipresso, il palmizio, l'ulivo. Nel nostro Occidente, al palmizio e al cedro non vogliamo noi sostituire il frassino e il pioppo dell'ala eroica?

Il campo di Gonàrs è squallido come un calvario spianato. «L'Aquila romana» è sola, in disparte, lontana dalla riga dei velivoli leggeri, a due braccia dal canaletto evitato per miracolo nella discesa funerea. Le sue doppie ali traverse, fra la prua e i timoni, formano la croce cruenta.[4]

È nel piano ed è sopra un culmine. Appare come una struttura solida di legni di tele di metalli, ed è una sostanza spirituale. Sembra esanime, ed è tutta tesa dall'anima come il veliero è gonfio di fortuna. Sembra muta; e nell'una e nell'altra cellula, tra cèntina e cèntina, tra motore e motore, tra fusoliera e fusoliera, per mezzo ai fili d'acciaio, nella carlinga piena di congegni, lungo il bordo levigato, il silenzio è un silenzio che a chi l'ascolta parla una parola indimenticabile. È il testamento del sangue.

Non v'è parte che non sia aspersa. Il sangue è omai fisso; eppure gronda sul mio capo quando mi curvo tra le ruote del carrello, non osando inginocchiarmi davanti ai testimonii estranei. Le stille a miriadi si

riscaldano si ravvivano e si rinvermigliano, come la reliquia bruna che di sùbito rifiammeggia liquefatta nell’ampolla.

Salgo su per la costola di prua, salgo su pel mio stesso brivido, con le mani nudate; e le stille si stampano nelle mie palme.

Rivivo la mia morte; ripatisco la prova della mia morte. Ecco che sono al mio posto, di contro alla mitragliatrice nerazzurra, dando la schiena ai due volanti. Il cuore mi batte nella gola, mi pulsa nel palato, mi urta nei denti. La realtà squarcia il mio sogno; il mio sogno taglia la realtà.

Odo il rombo dei velivoli leggeri che s’alzano dal campo a regolare il tiro delle artiglierie passando sopra la stazione dei messaggi aerei.

Dietro la canna dell’arme avversaria, che mi manda la prima raffica, distinguo il bianco atroce dell’occhio.

Scorgo sul campo giallastro una riga di bombe grige allineate, coi governali che luccicano.

Mi penetra la sensibilità del cielo commosso dalle onde che recano i messaggi della battaglia carsica lontana.

Vedo il gesto accorto del nemico roteante che invita alla discesa e alla resa.

Mi volto, con un gran sussulto, come se qualcuno mi tocchi. A destra del volante abbandonato da Luigi Bàilo, lungo il bordo della carlinga, su la linea dell’apparecchio di mira, vedo il luogo preciso dove s’appoggia il mio collo: preciso come il luogo acconcio che indicava alla vittima inginocchiata dinanzi al ceppo l’uomo della mannaia.

Quale mano imperiosa mi spinge e mi piega?

La mia testa s’abbatte si sporge penzola. Le mie ossa si ghiacciano.

La cupa striscia perpendicolare di sangue sembra che si parta dal mio occhio affascinato.

*

Vólti vólti vólti, tutte le passioni di tutti i vólti, scorrono a traverso il mio occhio piagato, innumerabilmente, come la sabbia calda a traverso il pugno. Nessuno s’arresta. Ma li riconosco.

Non è la folla romana di maggio, nella sera del Campidoglio?[5] Enorme, fluttuante, urlante.

Sento il mio pallore ardere come una fiamma bianca. Non v’è più nulla di me in me. Sono come il dèmone del tumulto, sono come il genio del popolo libero.

La mia costanza di trent’anni, il mio amore e la mia carità dell’Italia bella, il coraggio della mia solitudine, il mio canto nel deserto, il mio dispregio del disconoscimento e del vituperio, la pazienza della mia aspettazione, l’inquietudine del mio esilio mi si trasformano in una sola massa di forza rovente. Tutto il passato confluisce verso tutto l’avvenire. Vivo alfine il mio *Credo*, in ispirito e in sangue. Non sono più ebro di me ma di tutta la mia stirpe.

Vólti vólti vólti, formati nella bragia carnale, stampati nel fuoco sanguigno.

Il tumulto ha il fiato di una fornace, l’ànsito di un cratere vorace, il croscio di un incendio selvaggio.

Trascino e sono trascinato. Salgo per incoronare e salgo per incoronarmi.

Una primavera epica mi solleva e mi rapisce, come se tutta quest’antica pietra trionfale fosse dispietrata da un succo purpureo.

Le risse delle rondini rasentano il cavallo verde di Marco Aurelio, che a ogni strido sembra sia per scavalcare l’Imperatore e per impennarsi verso il fato novissimo.

Il delirio confuso della moltitudine si fa voce chiara in me.

Parlo. Ogni mia parola rintrona sotto il mio cranio come ripercossa dal metallo concavo. Ogni soffio mi sforza il cerchio del petto. Ne soffro e sono altero che la mia gioia sia mista di patimento.

È come il dolore di una creazione, è come l’angoscia di una nascita. La folla urla in travaglio. La folla urla e si torce per generare il suo destino.

Di là dal davanzale coperto di piombo, vedo mille e mille e mille vólti, e un vólto solo: un vólto di passione e di aspettazione, di volontà e di riscossa, che mi brucia nel mezzo del petto come una piaga generosa.

Simile a una improvvisa canzone di gesta, il mio dire si divide in larghe lasse che il clamore compie e trasporta.

Sopraffatto da un grido più alto d’ogni altro, smarrisco nella pausa la mia voce. Sembra che l’imperioso grido domandi più che la parola.

Una mano sconosciuta mi pone innanzi, sul davanzale di piombo, una grande spada ricurva come una scimitarra.

La prendo e la sguaino. Quel grido domandava quel gesto. Sembra che il guizzo d’una folgore passi su tutto il tumulto.

È la spada di Nino Bixio, l’arme dell’eroe tagliente, con i nomi delle vittorie inscritti nella lama forbita.

Premo le labbra contro la spada sguainata. Non sento che è fredda, perché le labbra non hanno più sangue. Tutto il sangue brucia nel cuore.

Il nuovo silenzio della folla è come un vortice che m’attira e m’aggira, è come un gorgo che sugge e distrugge la mia vita.

Getto la mia vita, abbandono la mia anima al delirio. Le ultime parole sono come quei colpi che il fonditore dà col mandriano nella spina arditamente perché coli nella forma il metallo liquefatto.

La folla è come una colata incandescente. Tutte le bocche della forma sono aperte. Una statua gigantesca si fonde.[6]

Mi volto. Discendo. Vacillo in una leggera vertigine. La sete mi divora. Chiedo in grazia un sorso d’acqua. Le donne del popolo accalcate mi circondano di pietà, mentre attendo. Una mano rude mi porge il bicchiere

dell’acqua lustrale. Mi disseto e mi purifico. Bevo, e faccio la libazione che precede il sacrifizio.

Discendo. Non so chi mi porti. Tutto è ardore e clamore, creazione ed ebrezza, minaccia e vittoria, sotto un cielo afoso di battaglia ove stride il saettìo delle rondini.

Soffriamo d’essere inermi. Soffriamo di non combattere, di non essere trasmutati in un impeto di legioni veloci che trapassino il confine ingiusto.

Giovinetti scarmigliati, dal viso folle, grondanti di sudore come dopo la lotta, si gettano contro le ruote come per infrangersi.

Operai infoscati dalle scorie della fatica, curvati dall’attenzione, contorti dallo sforzo, operai d’ogni opera, che a me sembrano aver tutti maneggiato il martello, battuto su l’incudine il ferro bollente, mi tendono le mani forti come per afferrarmi e per stritolarmi nel loro amore subitaneo.

Popolane, potentemente scolpite come la madre dei due Tribuni, col medesimo gesto mi gettano un fiore e dànno un figlio alla guerra.

Il lembo d’una bandiera mi benda. È la bandiera rossa di Trieste. L’ho di continuo sul capo. A tratti ondeggia, s’abbassa e mi copre. Riempio le sue pieghe col mio affanno.

Odo nell’ombra rossa delle sue pieghe il primo rintocco della campana capitolina. Il cuore si fende. Mi alzo. Le ruote si arrestano. La folla ammutolisce. Non è se non una catena di vertebre attraversata dal medesimo brivido.

La campana suona a stormo. Il rombo del bronzo penetra in tutte le midolle. Un urlo immenso lo supera. La guerra! La guerra!

Suona dal fondo dei secoli morti? suona dal fondo dei secoli avvenire?

Siamo portati dalla ventesima onda dei secoli – dieci e dieci –, dal secondo flutto decumano.[7]

Bandisce la guerra la campana del popolo. Non è più una squilla di bronzo. È una squilla di fuoco rosso alla sommità del cielo latino. L'ode tutta la Patria, e balza!

La guerra! La guerra! Lo splendore del vespro è vinto da queste miriadi d'occhi fiammeggianti, da quest'agitazione di bandiere e di minacce, da questa sublimazione del popolo libero riposseduto dal suo dio vero.

Vólti vólti vólti, tutte le passioni di tutti i vólti, scorrono attraverso il mio occhio piagato, innumerabilmente, come la sabbia calda a traverso il pugno chiuso.

*

Avessi una tregua, come in quella notte dopo lo stormo!

Ero quasi arso come ora. Ero come uno di quei fabbri che tutto il giorno travagliano alla fucina, in colloquio col fuoco trattabile; e n'escono avvampati e abbronzati per la taverna.

Ricercando me stesso, non ritrovavo se non la mia malinconia. Ricercando il mio silenzio, non ritrovavo se non la mia musica.

In quella notte di vittoria m'incamminai solo verso l'Aventino, verso il colle della Libertà, solo come un solitario amante. Mi teneva un amore sensuale di Roma, un amore voluttuoso della mia Roma, simile a quello che consumò le forze della mia giovinezza.[8] Avevo respirato l'odore della moltitudine, ed ero avido di respirare il respiro della mia Roma segreto, dopo tanti anni di lontananza, dopo tante stagioni di desiderio e di rimpianto.

Su per la via di Santa Sabina sostavo a tratti, sotto il carico della mia vita cresciuto di là dalle mie forze. L'ombra era come il velo che ricopre la polpa vietata della bellezza. Si sollevava per me temente di toccarla. Ogni passo m'accostava alla mia felicità straziante. I cinque anni perduti in terra lontana mi pesavano su l'anima, mi dolevano nel cuore; ma il mio rammarico pareva aumentare senza limite la mia potenza di possesso.

La via deserta m’apparteneva. Ero signore del colle. Non alzavo gli occhi al cielo per non disperdere il mio amore di quaggiù. Non volevo conoscere della notte se non quel lembo che era la veste cupa di Roma, la veste senza stelle.

Ma, come entrai nel breve spiazzo che è davanti al Priorato di Malta, d’improvviso una stella silenziosa vacillò davanti a me, guizzò all’altezza delle mie palpebre.

Il cuore mi balzava di meraviglia. V’era lungo le mura un tepore sensibile, che il guizzo di luce misteriosamente commoveva ogni volta, tra pausa e pausa.

Il cuore mi batteva come nella puerizia, quando la vergine vista scopre per la prima volta una grazia misteriosa della terra. V’era nella porta che chiude il giardino dei Cavalieri, nella porta forata dove tante pupille si fissano a mirare la Cupola aerea tra le palme, v’era non so che veggenza, forse per non so quali ciglia amate che dolci nella memoria vi ripalpitarono. E il bagliore della stella terrestre lungo la porta rianimava per un attimo lo sguardo che un tempo aveva volto verso me l’imagine del casto giardino specchiata nell’amore nascente.

Il cuore mi batteva di disperata gioventù. Ero solo nel silenzio e nell’ombra, tra mura che vivevano della loro pallidezza come d’un ricordo lunare, solo con quel bagliore vagante che traeva seco il filo della mia intima vita. Mi pareva di non sapere che fosse, di non rammentarmene, dopo le cinque estati ambigue dell’Estremo Occidente (Italia! Italia!). Lo seguivo come un segnale della mia nuova stagione, immemore attonito e rapito.

Era la prima lucciola.

*

Tocco un altro silenzio.

La sera dell’accusa aperta, contro il tradimento che tentava di ripetere il colpo oscuro, è dominata da un silenzio che non somiglia ad alcun altro.

Ritrovo l’accento delle mie prime parole. «Udite. Udite. Gravissime cose io vi dirò, da voi non conosciute. State in silenzio. Ascoltatemi. Poi balzerete in piedi, tutti.»

Il teatro è come una profonda fossa fusoria.

Vedo il metallo freddarsi. La statua bollente della folla si fa solida, si stabilisce in un rilievo minaccioso, sta come una massa che schiaccia.

Non grida più. Ascolta. Non respira più. Ascolta. Ogni sillaba penetra nell’osso forato del cranio e ci resta infissa.

È un lavoro atroce di martello sopra un silenzio che resiste.

Un colpo, un altro colpo, un altro colpo ancóra.

La massa formidabile è in piedi. Il colosso fuso è di nuovo umanato dal suo urlo.

Mi pare d’aver patito anche allora quest’arsione volontaria. Ero come voltato e rivoltato nel fuoco acceso da me stesso. Ero come il tizzo del mito d’Etolia. E quando la mia madre mi riporrà nel suo focolare per consumarmi?[9]

Anche allora soffrivo la sete. Avevo voglia d’inginocchiarmi contro le tazze delle fontane di Roma per dissetarmi con tutta la faccia.

Ora perché non mi lasciate bere un sorso freddo?

Allora il caso mi dava talvolta il modo inaspettato di placare la mia febbre.

Quella sera, nell’uscire dal teatro rovente, vidi nel cielo nuvole rossastre come se la passione degli uomini le percotesse del suo riverbero sanguigno. La prima barricata era già fatta.

I cavalleggeri guardavano i bivii e i crocicchi. Mi salutavano al passaggio. Scorgevo il bianco degli occhi sotto il ciuffo selvaggio dei cavalli maremmani, con non so che memore tenerezza. Toccavo una groppa,

toccavo una criniera, al passaggio, con un piacere subitamente giovenile. I soldati sorridevano.

Sorrisi in vólti stanchi di vent'anni, vaghi come quelli che preludono al riposo.

Ricordavo l'odore della scuderia di Faenza, la posta del mio maremmano morello che cercava di mordermi quando gli passavo la brusca sotto la pancia, la biada che rubavo accortamente alle altre mangiatoie per riempirgli la sua, l'abbeverata all'alba quando nel barlume i cavalli bianchi dei trombettieri mi parevano discesi da una luna di leggenda.

Così la mia febbre scemava, cadeva.[10]

Oh, portatemi uno dei miei cani, posatemelo sul letto contro i miei piedi congiunti, lasciate che stanotte resti con me!

*

Stanotte il dèmone prende il mio occhio acceso nella palma della mano e ci soffia sopra con tutta la forza delle gote gonfie.

Tutte le imagini si affocano.

Ecco che la battaglia lontana della Mosa entra nel mio incendio.[11] I battaglioni ubriachi di etere vengono innanzi come quelle zone di pineta ardenti, chiamate «controfuoco» nella mia Landa d'esilio, quasi mandre di fiamme animali, che vidi spingere innanzi dai resinieri con le battiture delle grandi frasche verdi.

Si avvicinano di corsa. S'ingrandiscono. Li vedo a traverso i pali e gli spini dei reticolati. Distinguo a una a una le facce dei Bavari convulse dal furore e dal terrore. S'avvampano come fasci di stipa.

I carnai diventano roghi. Non si consumano, non s'inceneriscono. Bruciano a lungo senza fiammeggiare, come la torba.

Rimango tutta la notte disteso contro un reticolato che sbarra la collina. Conto i cadaveri.

S’impigliano nei roveti di ferro, si serrano negli attorcigliamenti dei fili rotti, penzolano tra palo e palo come i ladroni male inchiodati alle croci, si torcono come le bestie incappate nei lacci.

Non hanno palpebre, non hanno labbra. Vedo gli occhi fissi e nudi; vedo i denti fissi e nudi.

Vedo il sangue colare giù pel legno e pel ferro, aggrumarsi, annerarsi, viscoso come la pania che impiastra le verghe.

Non c’è più rugiada, non c’è più alba sul mondo.

*

Piove a dirotto, nella sera delle Ceneri.[12] È un acquazzone di marzo. Origlio lo scroscio.

Ora io ho – mi sembra – un orecchio più sensibile di quello che musicò «la pioggia nel pineto».

Nella grande arpa della meteora distinguo tutte le corde, e quasi le tento.

Potessi fare due buchi nella parete, verso il giardino, e metter fuori le mani disseccate!

Il rovescio non è troppo violento per la lanugine delle fogliette nuove?

Nerissa mi manda la sua fanticella a portarmi sotto la pioggia un fascio di fiori ch’ella ha trovati a Padova in questo pomeriggio.

L’umidità entra nella mia stanza, la freschezza si sparge nelle mie lenzuola.

Parlando della fante, l’infermiera mi dice vividamente: «È venuta senza ombrello! Gocciola come una grondaia. I fiori sono tutti fradici. Bisogna aspettare che s’asciughino.»

La mia continua sete fiuta l’odore umido che sùbito impregna il mio buio. Il cuore mi batte. Prego la pietosa che si avvicini, che mi lasci toccare il fastello. Supplico. Minaccio di strapparmi la benda, di gettarmi giù dal letto. Ottengo.

I fiori sono posati su la rimboccatura. Li ho sotto le mie dita veggenti. Li palpo, li separo, li riconosco.

C’è il giacinto. È legato col filo in fascetti. Gli steli sono ineguali. Insieme formano un grappolo folto. Il profumo al fiuto aumenta come il dolore in una scalfittura.

C’è la zàgara. È il nome arabico che dà al fiore d’arancio la Sicilia saracena. L’appresi, adolescente, su la mia riva, dal mozzo d’una goletta. Tanto mi piace che, se nomino il nome, sento il profumo.

C’è la zàgara di serra: un gruppo di foglie che al tocco risuonano, e nel mezzo i bocciuoli duri. A uno a uno li sento. Qualcuno è chiuso, qualcuno è fenduto, qualcuno è mezzo aperto. Qualcuno è delicato e sensitivo come un capezzolo che teme la carezza. L’odore è candido, acerbo, infantile. Ma bisogna cercarlo con le narici in mezzo alle foglie diacce e stillanti che m’inumidiscono il mento e mi entrano in bocca.

C’è l’amorino. È il più fradicio di pioggia, è tutto pregno d’acqua di nubi. Più odora all’apice, come l’ultima falange delle dita che lavorano i belletti. C’è in fondo al suo odore un che del fico latteggiante, del piccolo fico verdino. C’è pure, se insisto, un che della susina claudia matura. Odore di erba più che di fiore, di frutto più che di fiore.

Meglio mi piace la zàgara, nome e cosa. È più tenue, più rara: non nuziale ma virginea. La cerco ancóra dentro la fronda. Mi sbianca il fuoco dell’occhio. È dura e bianca come la sclera.

Mi ricordo dei grandi boschi d’aranci a Villacidro, nell’isola dei Sardi. Ero una bestia pieghevole. Avevo due caviglie sottili. Mi scalzavo per camminare coi miei piedi giovani sul fiore nevoso che giuncava il terreno.[13]

Mi ricordo di un aranceto murato, a Massa, verso la riviera d’Amalfi, se non m’inganna la memoria. Ero mal guarito d’un filtro malvagio. Ero sbigottito come se fossi penetrato in un labirinto inimaginabile. I tronchi parevano scolpiti nella pietra delle grotte segrete. Il fiore era come la spuma da cui nasce la carne immortale. L’ombra era quasi acquatile, modulata dal canto morente di non so qual sirena bandita dal mare.

La pioggia non cessa. La odo scrosciare sul giardino, su la riva, nel campiello, nella calle. La donatrice non avrà l’ardire di traversare, come la sua fante, il diluvio che sommerge Venezia tenebrosa. Ma pareva che i fiori l’annunziassero.

Il tedio dell’immobilità mi opprime. La collera sorda mi tende dalla nuca al tallone. Ora mi alzo, getto via le bende, e cammino lungo le gronde.

Il mio piacere malinconico è già esausto. La nuca mi batte. Dagli steli del giacinto cola un umore fastidioso che m’invesca le dita.

Ma di dove viene quest’odore di mammole? Ci sono violette nella stanza? Chi me le ha nascoste?

Allungo le mani caute per cercare intorno a me. Trovo un mazzo ch’era scivolato dalla rimboccatura verso la proda. Il cuore mi batte. Per un nulla il cuore mi balza!

È un mazzo di mammole. Bagnato, non aveva profumo. Il calore del letto lo rianima. È una sorpresa squisita. Ne gioisco come se le avessi colte io medesimo sul margine di un prato strano.

Non sono le violette di Padova; sono per me le violette scempie di Pisa la dorata.

Mi ricordo d’un acquazzone di marzo a Pisa. Eravamo su la Piazza del Duomo. Ci rifugiammo sotto l’architrave della porta maggiore, scrollando le gocciole. Là c’indugiammo ad aspettare che spiovesse. *Imbres effugio*, diceva nella porta l’emblema parlante.

La pioggia annaffiava l’erba corta, con un crepitìo eguale che ci pareva intimo come il romore della conchiglia accostata all’orecchio. Premuti contro il bronzo dei battenti, incominciammo a possederlo, a mescolarci con esso.

L’umidità pareva accrescere il pregio della materia. Come fanciulli curiosi, mettevamo le dita nel fogliame di metallo, palpavamo le piccole teste inghirlandate che s’affacciavano di tra le olive e la fronda. Sopra di noi parlavano i simboli: *Fons signatus*, *Hortus conclusus*.

Attoniti, tra il fogliame andavamo scoprendo le lucertole le lumache le rane gli uccelli i frutti, senza numero. Avevamo nelle dita il piacere dell’artista che aveva modellate le forme, la sua sapienza e il suo capriccio. Quanto più miravamo il bronzo, tanto più la sua pàtina diveniva ricca, possente, profonda. S’arricchiva dei nostri occhi affettuosi, e ci rendeva amore per amore. Sopra di noi parlavano i simboli: *Onustior humilior*, *Tantummodo fulcimentum*.

Il croscio andava sminuendo. Ci pareva giungesse fino a noi e in noi si spegnesse come l’armonia che fa l’eco interna del Battistero. Il prato deserto aveva non so che derelitta dolcezza, lungh’esse le mura della vecchia città di parte. Il Camposanto dell’arcivescovo Ubaldo era chiuso e raccolto intorno alle sue cinquantatre stive di terra del Calvario.

Allora scendemmo dalla soglia liscia. Abbandonammo il bronzo e il marmo per l’erba. Imbruniva. Eravamo soli. E la vita ci conduceva per la mano indulgentemente.

Si diceva che dalle gore e dai canali, di là dal Camposanto, si levasse verso sera una febbre tacita e venisse a vagare pel prato pio. Ma non sentimmo se non il brivido della primavera molliccia.

Camminavamo tra il muro del Camposanto e il fianco del Duomo, dov’era uno spazio mistico per la nostra musica. Alla nostra fantasia gli affreschi interni trasparivano di fuori.

E la nostra musica aveva la faccia di quella donna vestita che si china con la gota sopra il suo salterio.

Ero vigile, e attento alla mia voglia.

Ero quel che sono quando la mia natura e la mia cultura, la mia sensualità e la mia intelligenza cessano di lottare e si conciliano compiutamente.

Ero un mistero musicale, con in bocca il sapore del mondo.

Quando mi soffermavo, la mia compagna, che per me aveva nome Ghìsola, mi chiedeva: «Che cerchi?»

Imbruniva. L'ombra del marmo era cerulea. È quello un marmo che a vespro fa il turchino come il lapislazzuli. Inazzurrava l'erba, quasi con una pennellata d'oltremare.

Il silenzio si apriva dinanzi a noi, si partiva a destra e a sinistra fluendo lungo i nostri fianchi come il fiume leviga il nuotatore. Il nostro sentimento era semplice e ineffabile. Eravamo poveri e leggeri, eravamo ricchi e leggeri. Eravamo come due mendicanti senza bisaccia e come due regnanti senza diadema.

«Che cerchi?» mi domandava la Ghisolabella, a intervalli, come in una cadenza.

Ero un cercatore magico di tesori o di sorgenti? Avevo in me tutte le mie sorgenti e tutti i miei tesori.

Cercavo la mia voglia. Ed ecco che avevo trovato!

Mi soffermai socchiudendo gli occhi per contenere sotto le palpebre la mia felicità. Più non ero se non un solo senso. Tutto il mio cervello palpitava con le mie nari sagaci.

Mi curvai nell'ombra umida, frugai destramente con le dita l'erba umida. Anche la mia faccia china si sentiva tinta d'oltremare; anche le mie mani si facevano azzurricce.

«Ma che cerchi? che cerchi?»

Avevo scoperto un ciuffo di violette.[14]

*

All’improvviso il vólto dell’amore si offusca, si smarrisce. Un cerchio di solitudine separa il mio letto di miseria dal resto del mondo.

Le voci familiari sembrano divenute aride ed estranee.

Di tutta la mia anima non rimane se non un sordo rancore contro me medesimo, nascosto nel mio corpo disseccato.

L’ombra ha lo squallore dell’abbandono.

Ripenso a quel ferito che ritrovammo in una stalla deserta abbandonato là da sei giorni, nell’orribile fetore delle sue gambe invase dalla cancrena gazosa, con in bocca qualche filo di paglia masticata.

Non lo assisteva se non una capezza logora penzolante da una campanella della mangiatoia vuota.

Gli orizzonti si sono avanzati come quattro barre, si sono chiusi come uno steccato. La città v’è rimasta dentro senza vita, senza respiro, esanime.

La casa, piena di sollecitudini, di voci sommesse, di cure, di rumori segreti, di piccoli iddii nascosti, s’è acquetata, s’è come dileguata, è diventata inesistente. Sole le quattro pareti della mia stanza esistono, e intorno è il vuoto senza fine.

Poi sole esistono le quattro colonne del mio letto che credo di sentire nel buio come quattro aste d’una tenda quadrata nel deserto.

Poi sole esistono le mie ossa, solo esiste il mio scheletro fasciato di carne. E nello scheletro è come una coagulazione improvvisa della vita.

La vita s’aggruma, s’accaglia come il sangue che non scorre più. È un orribile peso.

Nel primo sgomento ho la tentazione di scuotermi, di sobbalzare, di agitarmi per impedire che il peso precipiti tutto in un punto, che prema tutto sul lato sinistro del petto.

È come se, dalla parte del cuore, contro il costato, si formasse e si maturasse in pochi attimi uno di quei tumori mostruosi che si nutrono e crescono in anni di tormento.

Resto immobile. Odo il ticchettìo dell'orologio, che ora sembra un tarlo nel mio orecchio, ora lontano come il tremito d'una stella.[15]

L'occhio è senza fuochi. Solo, di tratto in tratto, si forma l'anello fluttuante che galleggia e dilegua a occidente.

Lo spirito è colpito dalla stessa immobilità che tiene le ossa. Ogni moto della vita interna è abolito. Ho interamente perduta la forza di muovere e di rimuovere le grandi masse incoerenti di sostanza lirica ond'è formata la mia malinconia.

Ho un solo male radicato in un sol punto dell'essere: una specie di ascesso venuto a maturità, che non scoppia e non può essere da me tagliato né da altri, né estirpato, né alleviato. *Vide cor meum*.[16]

Il male che ha devastato tanta parte della mia esistenza, che ha guastato tanta mia ricchezza, che ha avvilito tanta mia passione, che ha affievolito tanto mio impeto, difformato tanta mia opera, distrutto tanti germi, contaminato tanto desiderio, umiliato tanto dolore, il mio male originario, il mio male ereditario, eccolo, forse per la prima volta, accumulato, isolato, concentrato in me; e mi duole come dolgono le infezioni mortali.

Non ho se non questo, non sento se non questo, non soffro se non di questo.

Se le mie mani non fossero inerti, potrei palparlo, misurarlo, riconoscerne la forma, la durezza, il calore.

Il mio patimento è vile e senza potere.

A un tratto un sentimento d'attesa sembra sciogliere il torpore dell'anima e quasi risollevare il tono vitale. Qualcuno è per venire nel buio, senza parola.

Ora s'accosta, si china, mi tocca, mi toglie dal fianco la pena, la prende con sé come un fardello, la porta via, s'allontana.

Non viene se non una stanchezza desolata.

E, nel primo principio del sopore, di sùbito si riaccende nell'occhio ferito una vita terribile. Non posso aprire le palpebre per sfuggire all'apparizione spaventosa.

La fasciatura mi preme. La compressa umida s'è disseccata e mi brucia. Il peso dal costato si spande per tutto il corpo irrigidito.

Prima di sprofondarmi nell'orrore delle trasformazioni, sento la mia bocca divenire di metallo nel respiro rallentato del sonno.

E la madre del re Lemuel dice: «Che, figliuol mio? che, figliuolo del ventre mio? e che, figliuolo dei miei vóti?»

E la madre del re Lemuel dice: «Non dar la tua forza *a ciò che è per distruggere i re*.»

*

Perché voglio guarire?

Non è ingiusta questa volontà di guarire? Davanti a chi mi può valere questo lungo tormento? davanti a chi mi può essere meritoria questa dura pazienza, *per riacquistare quel che ho donato*?

Se la mia carne consente, il mio spirito repugna. Il corpo è impigliato nell'inganno, l'anima è fortificata nella verità.

Non era se non un avvertimento e un risentimento dell'anima quella esitazione ch'io ebbi, la sera del ritorno, prima di obbedire alla sentenza del medico, prima di coricarmi e di lasciarmi inchiodare in questo buio travagliato dalla fiamma inferma.

Ero rimasto in piedi e avevo limpidamente sorriso. L'occhio è perduto? «Io ho quel che ho donato.»

Tale era l'attitudine, tale era la parola che conveniva alla natura dell'offerta e dell'offeritore.[17]

Qualcuno nella stanza attigua legge non so che, ad alta voce. Ho inteso frusciare il foglio, ma non seguo le parole se non a tratti.

Ho il capo più basso dei piedi, i piedi congiunti, i gomiti contro i fianchi, la bocca aperta e arida, il cuore ambasciato. Comincio a intorpidirmi nel mio sudore penoso.

Odo il nome di Patria; e un gran brivido mi attraversa.

Odo di nuovo il nome di Patria; e il medesimo brivido mi passa per tutte le midolle.

Dal mio torpore, dal mio sudore, dal mio patimento, dal mio tedio, dalla mia disperazione nasce un bene che non si può significare.

«La pupilla dell'occhio destro non si dice della cosa più cara che alcuno abbia? Tu hai dato la pupilla dell'occhio destro a colei che ami: la tua pupilla di veggente, il tuo lume di poeta.»

L'alterezza è sempre pronta a insorgere, ahimè. Una mano dolce e severa la raumilia.

Vengono intorno al mio letto quei soldati ciechi che si accalcarono intorno alla mia branda in quell'ospedaletto da campo dove feci la prima sosta. C'è chi ha un solo occhio bendato; c'è chi ha una larga benda intorno al capo chiazzata di sangue. C'è chi mi guarda con l'occhio scoperto, e lacrima. C'è chi, non potendomi vedere, timidamente mi tocca, e trema. Mi sono fratelli. Nessuno mai mi fu tanto vicino come questi mi sono.

Era un mattino grigio e crudo. Il tuono dei mortai scoteva il giorno intorno al sole come il vento sfalda la cenere d'un ceppo che si consuma. Cumuli lustri di carbone sotto alberi spogli, su la riva dell'Ausa nericcia come una gora di gualchiere. Nulla più.

Alla soglia dell'ospedaletto il bianco delle fasce trapassate dal sangue, la povera carne messa fuori di combattimento, la bocca inquieta di chi non vede, l'odore tenace della trincea e della caverna, lo stupore della battaglia abbuiata. Nulla più.

I feriti mormorarono il mio nome e s’accalcarono nell’andito, commossi. Invece dell’elmetto di ferro portavano il turbante di cotone e di garza. Qualcuno si chinava in su, per cercare di scorgermi di sotto alla benda. Sorridevo, a testa alta, come nel camminamento battuto, dicendo: «Coraggio, figliuoli!»

Uno, che aveva tutt’e due gli occhi fasciati, mi chiamò col mio nome di battesimo. Era un soldato della mia terra d’Abruzzi. Balbettava, voleva sapere che avessi.

Ero stanco e digiuno, allo stremo della mia forza. Prima di ammettermi nella camera oscura per esaminarmi, il medico mi fece distendere sopra una branda coperta d’un lenzuolo di bucato. Mi coricai supino. L’onda violacea palpitava nell’occhio perduto, e l’altro s’abbagliava nella vertigine. Socchiusi le palpebre. Con un tonfo di disperazione nel petto, udii passare su l’asilo il rombo d’un’ala da battaglia. Il rombo portò via il rimanente della mia forza. Mi diceva: «Non più! Non più! Non più!»

Allora lo scalpiccìo e il mormorìo mi avvertirono che i feriti forzavano la soglia. Allora i feriti a un occhio si appressarono, e stettero accanto alla branda. I feriti a tutt’e due gli occhi vennero anch’essi, e rimasero intorno alla branda. Tacevano. Li udivo respirare, sospirare. Travedevo quelli del lato sinistro, l’inchinarsi pietoso dei loro turbanti di lino, le loro bocche meste, le loro mani rassegnate.

Avevo compassione di loro com’essi avevano compassione di me. Ero il loro compagno; erano la mia gente. Ero nudo di ogni privilegio, senza singolarità, senza rilievo, senz’altra gloria che il mio umile sacrifizio. Non soffrivo di me ma di non poter più combattere, ma di non aver più le mie ali, le mie armi, il mio cómpito. Ero messo fuori della guerra, allontanato dal fuoco, escluso dalla fucina dove si fondeva la sostanza nuova.

Com’era il mio viso? Toccavo in quel punto il fondo della tristezza e della dolcezza. Nulla mai nella vita m’aveva fatto tanto male e tanto bene. Qual era il mio aspetto paziente, su quel lenzuolo, su quella branda dove tanti altri semplici soldati avevano giaciuto? Mi sentivo mancare.

Allora un d’essi fece, piano, scotendo il capo bendato, con l’accento schietto del suo paese, con una pietà attonita, uno fece: «Questo è quell’uomo!»

E non dimenticherò mai la sua voce. E, se sapessi dove ritrovarla, dovunque la cercherei.

*

Un sussulto più profondo che l’abisso dei miei stessi mali, più cupo di tutta la mia sostanza e di tutta la mia doglia.[18]

Uno squasso atroce che sradica me da me, e mi scaglia in un orrore incognito di sangue e di spirito, dove non so se io rinasca o rimuoia.

Uno schianto senza urlo, che è come uno sforzo sanguinoso di generare, che è come il talione della madre sopra il figlio del suo strazio.

È mia madre! È mia madre! È mia madre, che s’appiglia alle mie ossa, si rivoltola nel mio buio, si rifà carne della mia carne, peso del mio calvario.

Era in me, dentro me, nel tempo della lotta e della furia. La portavo dentro me, com’ella mi portò, vivente in polso e in respiro.

Balzava col mio coraggio, regnava con me tutta l’altezza, si chinava con me su la rovina e l’incendio, si gonfiava con le vene del mio collo nel mio grido.

Gridava: «Me! Me! Eccomi!»[19] Era la voce della mia stessa offerta. Si offriva alle ferite, si tendeva alla mutilazione e alla morte.

S’oscurava nel mio sonno stracco, s’appesantiva su la terra dura, s’intormentiva nel mio braccio piegato sotto il mio capo, pazientava la mia notte.

Non la guardavo, non la chiamavo. Il suo sguardo era il mio sguardo, il suo nome era il mio nome. Arma non v’era in tutta la violenza del mondo, che potesse recidere il nodo materno.

Conobbe con me la trincea, conobbe con me la tana e la fossa, conobbe la servitù del fango e l’ebrezza del cielo, l’aroma del rogo votivo e l’ora ineffabile quando l’anima e l’ala sono un chèrubo assunto dal soffio dell’Eterno.

Diceva: «Me! Me! Eccomi!» Aveva la sete dell’immortalità per il suo figlio che proteso era a compire i suoi fati.

«Eccomi!» E alla sorgente di sangue, che le scrosciava dal mezzo del petto, si dissetavano tutti i soldati.

Era un amore così folto che non mi lasciava scorgere s’io fossi la sua creatura o s’ella fosse la mia creatura.

Era un fuoco tanto splendente che non mi lasciava distinguere se imperfetto io ardessi di lei o se di me ella ardesse compiuta.

Era un sacrifizio tanto veemente che non sapevo s’ella fosse la mia madre o la mia Patria, sospeso fra la culla e la tomba.

Né sapevo s’io le dessi la mia giovinezza rinata o s’ella riaprisse nelle mie ciglia rovesce i freschi occhi suoi di colomba.

Ah perché d’improvviso tu vuoi ch’io ti guardi? perché vuoi che di là dalle mie bende io fissi la tua pupilla che tanto mi duole?

Perché ti separi da me com’io mi sradicai da te cruentato, nella notte di marzo avversa, per piangere il pianto dell’uomo?

*

Toglietemi da questa ambascia. Non resisto più. Scioglietemi da questo terrore. Non posso più respirare.

Datemi un poco di luce. Aprite le finestre. Levatemi da questo buio spaventoso, dove non ho mai pace.

Interrompete almeno per un’ora questo supplizio delle visioni, questo martirio delle apparizioni orrende.

Non so più resistere.

Ho voglia di strapparmi le bende e di strapparmi gli occhi.

Voi mi bendate la fronte, mi fasciate le palpebre, mi lasciate nell'oscurità.

E io vedo, vedo, sempre vedo. E di giorno e di notte, sempre vedo.

*

Ecco quel che accade.

Il dottore m'inietta con un ago il cloruro di sodio nella sclera, m'intromette l'acqua salsa nell'occhio leso dove s'incupisce l'onda marina crestata di gialliccio.[20]

Prima di rifasciarmi, con una crudeltà inconsapevole mi presenta il suo piccolo specchio rotondo, alla luce della lampada azzurra.

Guardo la borsa dell'acqua nell'occhio gonfio, il mio viso consunto e smorto, la mia bocca livida e piegata dalla tristezza, i nuovi fili bianchi nella mia barba negletta, il mio collo scarnito: una imagine di miserabile accoramento, che si fissa nella retina e vi rimane.

Il dottore mette la benda umida sopra la puntura; seppellisce l'imagine funebre sotto la tela fastidiosa; mi riabbassa il capo sul lenzuolo senza guanciale; spegne la lampada azzurra; mi raccomanda la pazienza; cauto esce.

Resto nel buio, supino e immobile come i dannati del terzo girone sotto la pioggia di fuoco. Le fiammelle sprizzano da me e mi ricadono addosso e mi bruciano e mi piagano. E non posso scuotere da me l'arsura come faceva «la tresca delle misere mani» laggiù nell'Inferno. I miei gomiti sono confitti contro le mie anche. Muovo appena appena l'articolazione del polso. Le mie reni sono spezzate.

Che è mai?

Dianzi il dottore, dopo avermi sbendato, roteava dinanzi a me in tutti i sensi una fiamma, per misurare il campo visivo.

Ora quella fiamma si moltiplica in falde di fuoco penose.

E l'occhio mi brucia e mi lacrima, e l'amaro mi cola nella bocca.

E le falde a poco a poco si diradano e si ammorzano.

E rimango solo davanti all'imagine della mia miseria.

E incomincia la trasformazione.

La tristezza umana è divenuta una materia plastica. Non so qual pollice misterioso la modelli incessantemente.

È il mio viso, come nello specchio, come nella luce vivida, ma carico di una vecchiaia quale non patì mai alcun essere perituro. Da qual fondo di dolori e di colpe mi ritorna? Quanti anni di servitù hanno solcato quella fronte? quanti anni di fatica hanno aggrinzito quella gota? quanti anni di stanchezza hanno avvizzito quelle labbra?

Ringiovanisco, d'un tratto, con un aspetto tirannico e folle. L'alito mi fumiga e luccica tra i denti taglienti, come se mi fossi intossicato di fosforo.

Rapidamente la materia si deforma, mostruosa, come in una successione di spere concave e convesse.

Sembra che una spatola la sbatta e rimescoli come creta da rendere più cedevole.

Le linee si ricompongono in una figura di spiritualità intenta e attonita.

È un viso di giovinetto. È il mio viso di sedici anni. Ecco che tutta la mia disperazione s'affoca e sfavilla come sotto un gran colpo di maglio.

La fronte è liscia sotto le masse dense dei capelli scuri. I sopraccigli sono disegnati con tanta purità che dànno qualche cosa d'indicibilmente virgineo alla malinconia dei grandi occhi. La bella bocca socchiusa lascia passare

l’ansia, come quando il cuore si gonfia d’un sogno che minaccia di schiantarlo.

Férmati ancóra per un attimo, o annunziatore dell’Alba! Consolami.

La forza cieca della trasformazione è inarrestabile.

Il mio buio è scosso da tonfi sordi. Il cuore pulsa contro la nuca dolorosa. Tutto si traspone, nel corpo e nell’anima. Non sento più i confini del mio scheletro.

L’infanzia e la vecchiezza sono una sola sciagura?

Mi vedo bambino grinzuto; mi vedo piccolo mostro decrepito, appeso alla mammella centenaria.

Eppure mi riconosco; eppure nell’orridezza innaturale è un baleno della somiglianza, un’impronta della discendenza, un segno della genitura.[21]

Che è questo terrore che mi scioglie le ossa?

Il tuono del cannone mi scrolla dalle fondamenta la casa, e gli occhi nelle orbite.

O forse è il rombo della mia agonia?

Non posso sfuggire. Non ho ciglia, non ho palpebre.

Il cieco è condannato a vedere sempre.

Voi lo sapete, voi lo sapete. Io non mi sono mai risparmiato. Io non ho mai domandato ad alcuno di risparmiarmi.

Ma questa volta domando, questa volta supplico.

Eccola! È fatta di me, è intrisa di quella mia tristezza che non mi montò mai fino al cuore perché pesava troppo.

E ora mi monta all’orlo degli occhi, là dove a tutti gli uomini arriva il mare del pianto.

È triste di me, è vecchia di me, è inferma di me.

È mia madre.

Per viatico del cammino verso la guerra ebbi un commiato più straziante di quello che dà con l’ultimo bagliore dell’anima il moribondo senza parola.

Non l’avevo più riveduta dall’ora della mia partenza per l’esilio volontario.

Era la settimana di marzo che sta tra il giorno della mia nascita e il giorno del mio nome, carica di amore e di ricordi e di rimpianti e di rimorsi.

Avevo cominciato a tremare di lei da lontano, come se il Tronto fosse l’orlo della sua vesta.

Avevo cominciato da lontano a sentirla nella terra, come si sente la stagione che sotterra si desta.

Il Tronto ghiaroso, con qualche filo d’acqua turchina sotto un ponte di mattone biondetto, mi salutò com’ella soleva salutare quando era contenta.

Le colline basse, le crete gialle, le more di selci erano sue. E suoi erano i piccoli alberi fioriti. E sua era la soavità del mare su quella spiaggia sottile con quella lunga fila di paranze brune a coppia tirate in secco. E di lei parlavano le donne rammendando le reti, poiché sorridevano.

Tutto rivedo.

E mi balza il cuore a quell’accenno della parlatura d’Abruzzi, là su quel binario ingombro di vetture brutali, in quella stazione formicolante di vita lucrosa, in vista di quel poggio sparso di olivi magri.

Tutto rivedo.

Un carro dipinto va lungo la riva tirato da un paio di bovi bianchi. Non è carico della mia puerizia agreste quasi fieno aromatico? E le bestie

aggiogate campeggiano nel verdazzurro del mare splendendo come le vele laggiù gonfie di scirocco.

La sabbia è coltivata per solchi fin quasi al frangente. Riconosco le fave in lunghe bande verdi, e penso che sono veramente di natura animale. In un campo gli oppii scarni sembrano mani raggricchiate e torte che lega la fune arida della vite. La vanga ha lasciato nella zolla la parte forbita del suo ferro tagliandola? Tanto il taglio riluce.

Un fiumicello è candido e schiumoso come il latte appena munto. Un pagliaio nerastro è tutt'oro là dove la paglia fu intaccata per la bisogna. Un seccume disperato di viti brune e torte patisce sopra la sabbia accecante e pare che si divincoli come minuzzame di serpi. Una fabbrica di mattoni sta presso una smotta d'argilla, con la sua tettoia rossa, col suo fumaiolo che fuma, con i suoi uomini dalle pugna di creta inginocchiati all'opra.

Per te, per te amo questa parsimonia, questa diligenza, questa tenacità. Per te tanto m'è cara questa terra umile e umiliata.

Ma d'improvviso, al porto d'Ascoli, in una insenatura delle colline modeste, appare la montagna grande. Cilestrina, aerea, nivale, confusa con le nuvole fulgide, mi rapisce nella sua altezza taciturna.

O ultimo ritorno infantile verso le tue braccia che nel tuo sogno costante non cessarono mai di sostenermi!

Voglio tutto rivedere, voglio tutto riconoscere.

Dappertutto tu sei come l'aria e l'acqua. Fai buona ogni cosa. Fai semplice ogni cosa.

Il paese m'è come una iniziazione alla tua bontà.

Ogni impronta dell'uomo nella terra sembra riconsacrata: la dirittura della via, il limite del campo, la casa di loto e di canne.

Talora alle foci solitarie dei piccoli fiumi è una greggia che splende come la ghiara; e io guardo verso le montagne dove forse un'altra greggia

s’abbevera alle sorgenti solitarie.

Un ampio greto discendendo dalle montagne è simile a un cammino di migrazione abbandonato, simile al tratturo dei miei padri sterilito. E odo dentro di me camminare i pastori defunti e i grandi armenti morti.

E un rammarico lungo mi punge, di non ritornare a te coi miei piedi scalzi, fratello del pellegrino che va verso il santuario dei miracoli, là per quella via litorale dove le persone e le cose mi appariscono in profilo come nelle ricamature delle nostre vecchie coperte. E il passo dell’uomo e l’incesso del bove e la foggia del carro e l’asinaio che guida il somiero carico d’un sacco di farina, tutte le forme si riducono a una semplicità primitiva nel mio sentimento ingenuo, come se io medesimo le interpretassi fanciullo con un pezzo d’ocra sopra un muro di calce.

Tu mi rendi gli occhi vergini prima che io li fissi nei tuoi.

Ora la spiaggia si fa tanto sottile che l’onda sembra sia per avanzarsi scorrendo su tutto il paese fino al piè dei poggi.

E qualcosa di me imita la spiaggia nativa. E tutto m’è dolcezza obbediente, nell’anima e nell’aria.

Te ne ricordi? Ti ricordi tu di quel verso che ti fece sorridere e piangere?

Come vien l’acqua al cavo della mano.

Non sono io sempre per te l’acqua che viene al cavo della tua mano?

Sempre raccogli la mia innocenza immacolata.[22]

Ecco la casa. Ecco la soglia. Ecco la scala.

Tu sei in cima, sorretta dalle mie sorelle. Le mura tremano come le mie ossa. Le ginocchia si piegano. Il cuore monta, e si lacera alla tua felicità.

Perché dunque volli portare anche una volta lontano il mio cuore lacerato? Perché mi lasciai rapire anche una volta dalla smania del «folle volo»? Perché abbandonai anche una volta il focolare di tutte le fedeltà per la tenda

esposta a tutte le tempeste? Perché il mio amore del destino vinse il mio amore filiale?

Né dolcezza di figlio…

Ella aveva ripreso con una divina levità sopra le sue ginocchia la mia testa che tanto è grave, e m'aveva rifatto fanciullo sonnolento. Io tacevo, ella taceva; e intorno a noi tutte le cose familiari susurravano. E mi davano tanto bene e tanto male. E nessuna cosa al mondo mai mi aveva dato tanto bene e tanto male. E così chinato guardavo al limitare del balcone una cavità nella pietra consunta, già cara alla mia infanzia quando negli scrosci si riempiva d'acqua piovana e io attendevo palpitando che i passeri venissero a dissetarvisi come a un beverino senza sospetto. Era asciutta; e ne soffrivo. E le dita di mia madre a quando a quando mi sfioravano la gota. E pensavo che così facesse per sentire se la bagnassero le lacrime. Ed ella forse non sapeva che con quel gesto me le moveva e traeva dal fondo.[23]

Ah, perché mi riscossi invece di struggermi?

Quante volte in quella dolce casa avevo udito scoppiare un grido terribile! Quante volte in quella vecchia casa quieta, tra la madia e l'arca, tra il forziere e il desco, avevo udito risonare sopra la mia ansia la voce eschilèa, vivente come la mia medesima voce! «Vengo. Chi mi chiama?»

L'ulisside senza remo e senza ala, ma con mille anime, si levò per partire verso l'esilio non come verso una rinunzia accorata ma come verso un aumento di potenza.

In cima alla scala fu anche il nuovo commiato.

Se il dolore materno potesse veramente impietrarsi, in cima a quella povera scala splenderebbe per la divozione degli uomini la più bella di tutte le statue sacre.

«Vengo. Chi mi chiama?»

Cinque anni d'esilio nell'Estremo Occidente, sul dosso pinoso di una duna oceanica: un lungo ordine di giorni e di opere, una lunga pazienza, una

lunga attesa.

Come l’amore di mia madre non seppe mai scorgere nella mia faccia la lesione del tempo e della vita, così il mio amore serbava di lei una imagine spiritale e tutelare dove la luce attenuava le fattezze senza confonderle.

Anche la malattia non m’appariva se non come un modo mistico di affinamento, se non come un mezzo ascetico di santità. E non indovinavo da lontano quel che per compassione m’era celato.

Non ho mai avuto paura di soffrire. Di tanta resistenza mia madre mi diede l’esempio fin dai primissimi anni. Eppure, mentre mi preparavo a prendere da lei il commiato di guerra, il cuore non cessò mai di torcersi e di riluttare, oppresso da un presentimento di insostenibile pena.

O troppo lungo viaggio, corsa che l’ansia non poteva accelerare, attraverso il paese devastato, attraverso le rovine del Fùcino, attraverso la Màrsica piena di macerie e di mèssi, piena di vedove e d’orfani, piena di gramaglia e di pallore e di fatica dalle braccia contuse![24]

La mia devozione aveva già fatto patto con la morte, come un marinaio, come un fante, come un volatore senza nome. Nell’alba del 25 maggio avevo detto a compagni adunati: «Nessuno di voi, certo, sapeva di tanto amare questa Gran Madre. Ma chi di noi primo saprà per lei morire? C’è tra noi qualcuno già segnato, già eletto? Foss’io colui! Non mi mentisca il presagio, non m’inganni il presentimento.»

Avevo detto: «Non abbiamo ormai altro valore se non quello del nostro sangue da versare; non possiamo essere misurati se non a livello del suolo conquiso. Ecco l’alba, o compagni, ecco la diana; e fra poco sarà l’aurora. Abbracciamoci e prendiamo commiato. Quel che abbiamo fatto è fatto. Ora bisogna che ci separiamo e che poi ci ritroviamo. Il nostro Dio ci conceda di ritrovarci, o vivi o morti, in un luogo di luce.»[25]

Ma bisogna accommiatarsi dalla madre mortale prima di donarsi alla madre immortale.

Mi rappresentavo gli addii dei piccoli soldati, dei volontarii di sedici anni, degli anziani di cinquanta, là per quella campagna amara; e imaginavo le madri in piedi, su la soglia o in capo di strada, diritte nelle pieghe del grembiule bruno.

E la paura non cessava di serrarmi la gola. E la corsa non mi pareva abbastanza celere ma ogni sosta mi era un sollievo quasi vile. E, quando entravo nell'ombra dei monti, chiudevo gli occhi come per non uscirne più.

Mi s'è rotto il polso. La mano m'è caduta come una cosa disseccata.[26]

Ho sete. Spasimo dalla sete. Dal pollice del piede, laggiù, tanto distante, alle fauci di metallo che non s'inumidiscono mai, tutto il corpo è sitibondo. E invano domando un sorso d'acqua.

La lacrimazione dell'occhio e il sudore delle tempie mi colano fin sul labbro. E lambisco le gocciole salse. E mi sembra di lambirle con la bocca di mia madre, con quella bocca deformata che pesa in me, che soffre in me contraffatto.

Ditemi se c'è un'agonia più crudele di questa.

È peggiore dell'altra. Il dolore che ritorna è come inviperito. Si rivolta per mordermi più a dentro.

Allora potevo, a tratti, distogliere gli occhi bruciati. Chinavo la faccia sino a terra. Ponevo la fronte su quei poveri piedi bendati di lana. Serravo il cuore con tutte le costole convulse. Mi pareva d'attanagliarlo e di reprimergli il battito o di mungergli qualche poco di sangue.

Ora non posso non vedere, non posso interrompere questa fissità di supplizio.

Non è un'imagine immobile. Si muove, si muta. È triste, e diventa più triste. È disfatta, e diventa più disfatta. Apre la bocca, e non può parlare la parola umana; non può se non masticare l'anima, biasciare la desolazione.

E mi sembra che le stratte di corda date dal torturatore non sieno nulla in paragone di quel che soffro a ognuno di quei movimenti.

Ma che ho fatto? Che colpa sconto?

Le mura di Pescara, l'arco di mattone, la chiesa screpolata, la piazza coi suoi alberi patiti, l'angolo della mia casa negletta.

È la piccola patria. È sensibile qua e là come la mia pelle. Si ghiaccia in me, si scalda in me. Quel che è vecchio mi tocca, quel che è nuovo mi repugna. La mia angoscia porta tutta la sua gente e tutte le sue età.

La mia porta mi sembra più piccola. L'androne è umido e tacito come una cripta senza reliquie. Vacillo sul primo gradino della scala. Ho spavento del silenzio. Ho paura di vedere lassù le mie sorelle col capo velato. Un ragnatelo trema nell'inferriata che dà su la corte. Odo chiocciare. Odo stridere la carrucola del pozzo. Il passato mi piomba addosso col rombo delle valanghe; mi curva, mi calca. Soffro la mia casa fino al tetto, fino al colmigno, come se le avessi fatto le travature con le mie ossa, come se l'avessi scialbata col mio pallore.

Non c'è nessuno in cima alla scala. Comprendo. Quel silenzio è pietà e pudore. La sventura è su la seconda soglia, e sola mi accompagna per mano.

La prima stanza è deserta. La felicità d'una volta non vi lasciò se non coltelli affilati per dilaniarmi.

La seconda stanza è deserta. Ci sono i libri della mia puerizia e della mia adolescenza. C'è il leggìo musicale del mio fratello emigrato. C'è il ritratto di mio padre fanciullo col cardellino posato su l'indice teso.

Ho vissuto tant'anni nella dimenticanza di queste cose; e queste cose possono rivivere così terribilmente in me?

Nella terza stanza c'è il mio letto bianco; c'è il vecchio armadio dipinto, con i suoi specchi appannati e maculati; c'è l'inginocchiatoio di noce dove mi sedevo in corruccio e rimanevo ammutolito, con una ostinazione selvaggia, per non confessare che mi sentivo male.

Le ginocchia mi si rompono; e le pareti mi prendono, mi vincolano a loro, mi girano, come una ruota di tortura.

Nella quarta stanza c'è il piccolo Gesù di cera dentro la sua custodia di cristallo; c'è la Madonna dalle sette spade; ci sono le imagini dei santi e le reliquie raccolte dalla sorella di mio padre santamente morta; e ci sono le mie prime preghiere, quelle del mattino così dolci, quelle della sera ancóra più dolci, che per rientrare nel mio cuore mi sfondano il petto come se fossero divenute le armi dell'angelo implacabile.

Tre gradini salgono alla quinta stanza, come tre gradini d'altare.

È piena d'ombra, sotto la volta arcuata. Rimbomba. Il cuore batte le mura con l'urto cieco del destino. Il vasto letto la occupa, dove fui concepito e generato. Credo di udire dentro di me le grida di mia madre che, quando nacqui, non penetrarono le mie orecchie sigillate. L'odore indefinibile della malattia mi soffoca. Una mano mi tocca e mi fa trasalire. Una mano fredda mi piglia e mi trae verso la stanza sesta.

È la sesta stazione: il sudario della Veronica.

Una voce piana dice: «È là.» Mi agghiaccia. La riconosco. È quella della serva ammirabile, della creatura fedele, nata dalle nostre glebe, allevata nella nostra casa, chiamata Maria.

«È là.»

È mia madre?

Una povera povera cosa curva, una cosa informe, una cosa di miseria e di pena, abbassata, umiliata, perduta.

È mia madre?

Mi trascino ai suoi piedi, striscio sul pavimento. Sono vuoto di tutto, fuorché del terrore. Alzo la testa spasimando come se mi si spezzasse una vertebra nel collo. Alzo la testa e guardo.

Guardo quel viso.

Bisognava che la sorte mi accecasse prima.

Non era così il viso del Salvatore quando egli ebbe preso sopra di sé tutti i peccati del mondo?

Orribile e sublime, veramente, con uno sguardo che non mi vede, che non mi riconosce, oscurato e fisso, dove l'amore non è se non tristezza senza nome, tristezza sino alla morte e di là dalla morte.

Mia madre!

Una povera creatura avvilita, percossa, sfigurata; e non so che spaventosa grandezza in cui entro come in un luogo pio e tremendo, come nel mio sacrifizio stesso.

Sono come il suo prigioniero atterrito. Imprigionata in lei la mia anima mi fissa dalla profondità di quelle ignote pupille.

E l'umile donna della terra nomina il mio nome, ripete il mio nome a quell'orecchio sempre più inclinato.

E allora le due mani si levano di su le ginocchia. Tutta la vita s'arresta, perde colore, non è più niente.

C'è dunque qualcosa che può farmi più male di quello sguardo senza lume?

C'è la bocca, che non ha più bellezza, che non ha più dolcezza, che non ha più forma umana, che non ha più suono umano.

Le due palme s'abbattono sul mio capo pesanti come se fossero esangui ed esanimi. E la bocca vuol dire il mio nome, ma non ha se non un mugolìo fioco.

E io son vuoto anche del mio terrore. Non ho più senso. Conosco una morte che forse nessun altro figliuolo di donna potrà mai conoscere.[27]

12 marzo 1916

E come puoi ora, come puoi tu farmi così rimorire?

Oggi è il giorno mio natalizio.

*

Dico al dottore che m’interroga: «Imagini che io abbia una farfalla viva imprigionata nella gota, e che le sue ali brune sopravanzino la mia palpebra inferiore e palpitino di continuo nell’orlo dell’occhio.»

Egli non sorride, s’acciglia.

Io sorrido e soggiungo: «Non bisogna ucciderla, bisogna liberarla.»[28]

Dico al dottore: «Imagini ora ch’io abbia nell’occhio una piccola foglia di felce, d’una di quelle felci aride che sembrano intagliate in una làmina di rame.»

Egli risponde: «Sa che quando si taglia a sghembo lo stelo di una felce, ci si vede la figura dell’Aquila bicipite?»

La Sirenetta dice: «Il glicine è già fiorito a tutte le finestre.»

Ho nel mio occhio triste qualcosa come una cristallizzazione di ametista chiara, che talvolta di minerale si converte in vegetale e somiglia i fiori chiusi del glicine simili a leggère scaglie oscillanti.

*

La Sirenetta ha una voce che lenisce, che sopisce.

Quando parla, il mio cuore si placa, il mio polso si rallenta.

Mi ricorda la voce giovenile di mia madre, che ogni sera nel mio piccolo letto di bambino mi addormentava con una favola.

Legge i poeti, e il fiume dei sogni mi trasporta nell’ombra dei lauri.

Cessa di leggere, e sùbito la pena mi rimorde.

Ha una parlatura toscana, di purità senese. Così parlava santa Caterina giovinetta quando coltivava il suo giardino.

Un’ape le ha lasciato in bocca il miele votivo.

Per la sua bocca i sonetti della *Vita nuova* mi toccano a dentro come quando, a sedici anni, li leggevo lungo l’argine dell’Affrico erboso, verso il tempo del Resurressi.

E stando io con amarissima pena «come coloro che non si possono muovere», apparvero anche a me certi visi di donne scapigliate che mi dicevano: «La tua giovinezza è morta!»

E anche, dopo queste donne, m’apparvero certi visi diversi e orribili a vedere, i quali mi diceano: «Tu se’ morto.»[29]

Avendo una bella voce, la cara creatura è sensibile alle voci belle.

Mi dice quale più ama tra quelle dei nostri familiari. Ne parla come del sapore che hanno le acque delle fontane diverse.

Poi mi racconta che una sera di plenilunio, quando era alunna al Poggio Imperiale, fu condotta con alcune sue compagne a visitare l’osservatorio di Arcetri.

Nel suo ricordo ella vede grandi terrazze bianche di luna, grandi terrazze sovrapposte che si avvicinano agli astri come nella dimora d’un astrologo inventata in un poema di cavalleria.

E là ella udì la più bella voce del mondo.

Era quella del modesto assistente, che presso il telescopio parlava delle montagne e delle valli lunari, parlava degli anelli di Saturno e del rossore di Marte.

Tutte le fanciulle pendevano dal suo labbro, rapite dall’incanto del plenilunio.

La voce pura era come un tono dell’armonia celeste.

E la corona virginea palpitava come una costellazione umanata, intorno al dottore di stelle.

La mia figlia ha due occhi bruni d’Oriente, di quelli occhi saracini che fiorivano in Sicilia al tempo del soldano svevo.

Talvolta, quando si china all’improvviso verso me, mi sembrano collocati nelle sue tempie come quelli dei palafreni che guatano dalle miniature asiatiche.

Una testa bianca o piuttosto come il fiore del pesco, con una criniera crespa e bruna, difficile a esser divisa in trecce.

Talvolta, quando è seduta sopra un cuscino basso e taglia per me le liste di carta che stridono alquanto come le foglie secche di palma, mi viene in mente «la fiore di Soria».[30]

Ella aveva colto i ramoscelli d’ulivo nell’orto di Gethsemani; e li intrecciava con quell’arte che orna la Domenica delle Palme, appresa nel nostro contado.

Ella ne faceva una stoia, lunga come il mio corpo, perché io vi giacessi supino.

«Sono arrivate le rondini» dice la Sirenetta entrando nell’ombra, con un accento dominato che par l’ombra del grido.

Penso, non so perché, al suono dell’antica mia voce quando, fanciullo, sollevavo il coperchio ferrato del pozzo e, sporgendomi dalla sponda di pietra solcata dalla corda, gittavo un grido verso il fondo ove intravedevo il mio viso nell’acqua che luceva.

Ho negli occhi quel suono d’argento assordito, in cui tremava la levità del capelvenere.

Richiudevo il coperchio con cautela, perché l’urto del ferramento non ricoprisse il mio grido segreto.

E mi pareva d’aver imprigionato nel pozzo fresco e cupo qualcosa di vivo come un uccello che seguitasse a svolazzare e a cantare sbattendo le ali contro l’umido mattone.

Dice la Sirenetta, ricordandosi che una sera io la condussi a vedere la scala del Bòvolo e per prepararla all’incanto le bendai i belli occhi con le mie due mani, nella calle stretta, prima di sboccare nella Corte Contarina; la Sirenetta dice: «Non credi che nella scala del Bòvolo sia appeso qualche nido? Voglio andare a rivederla per sapere se le rondini ci vanno ad abitare, come io farei se fossi una di loro!»

O piccola, schiodami di qui e portami teco.

Sono fisso con due chiodi nelle ascelle e due nei piedi.

Resto silenzioso. Ma un istinto balzante della mia carne stanca imita la rondine veloce.

I suoi minuti occhi selvaggi s’aprono sotto la mia benda.

Entra nella Corte Contarina. Un grido, due gridi.

Viene dalla Riva degli Schiavoni.

Passò sopra Chioggia.

Volò a San Francesco del Deserto.

Girò intorno al campanile orientale nell’isola degli Armeni.

Si posò un istante nella bocca del Leone su la colonna della Piazzetta, tentata di mettervi il suo nido novello.

Entra nella Corte Contarina. Un grido aguzzo, un guizzo bianco.

S’abbassa verso i pozzi aridi raccolti entro le inferriate.

Poi sfiora le logge a chiocciola sovrapposte, con la rapidità musicale di una mano che fa un arpeggio su per le corde di un’arpa scolpita.

Brilla e svolazza intorno agli ultimi balaustri.

Poi la vedo sparire, la sento stridere sotto la volticella.

Poi la vedo partirsi a saetta, valicare i tetti, trafiggere l’azzurro.

La odo gridare di dolore, gridare al sole il mio dolore.

*

Mentre il mio corpo è lavato e profumato a parte a parte da mani pietose, come quello dei morti, mi prende un lieve sopore.

Tutte le apparizioni della notte insonne si sono dileguate nella luce del mattino.

È concesso al mio occhio sinistro di vedere un poco di luce.

L’imposta è socchiusa in modo che non entri il sole, ma laggiù la vecchia seta rosata della parete s’indora.

Ricevo il chiarore su la palpebra nuda insieme con un tepore che non è se non la soavità di quello.

Sento stropicciare le mie ginocchia dimagrite. Le sento levigate come quelle delle statue sepolcrali.

Il sonno che l’equinozio di primavera mi porta è come il sonno di Ilaria nella tomba di Lucca. Questa luce somiglia quella della vetrata che laggiù nel duomo toscano illumina la statua giacente.

Questo tono musicale della stanchezza riconduce ai miei piedi congiunti l’amore del più bello fra i miei giovani levrieri.

Cedo lentissimamente al sonno, e so che potrei non più risvegliarmi.

Le mani pietose mi ricoprono d’un lenzuolo fresco che dà la visione del bianco al mio occhio cieco.

Sono sfuggito alla notte.

L’anima triste sembra candidata, come direbbe il Mistico.

Il mio sonno non è più un fiammeggiamento di fantasmi formidabili, ma è un chiarore queto ed uguale.

L’infermiera ha detto: «La facciata della casa è già tutta vestita di verde *come Ornella*.»

Il muro si dissolve senza polvere, e le piccole foglie nuove tremano quasi sul mio vólto. Il mio fiato le muove.

Quanto ho dormito? Sento sùbito la lacrimazione dell’occhio malato sotto la benda. Una lacrima è giunta alla commessura delle labbra.

Le lacrime che esprime l’anima e quelle che versa la palpebra irritata sono amare dello stesso sale?

Indovino il pomeriggio. M’è rimasta nel corpo meschino qualcosa come una doratura del sonno diurno dormito nella luce.

Chiamo. Sono le tre del pomeriggio. Ho dormito lungamente.

L’infermiera sorride e dice che sono giunti i sonatori per far musica.

Odo venire dalla stanzetta attigua gli accordi del violoncello e del violino.

La Sirenetta appare su la soglia. Ha una veste rigata e il suo bel capo bruno si leva da un gran collare bianco movendosi sul collo nudo con quella grazia che è sola degli uccelli e sembra perciò regolata dall’istinto del canto.

È un angelo tunicato che si distacca da una cantoria fiorentina.

Precede la musica e l’annunzia.

Le prime note del quinto Trio del fiammingo Beethoven mi toccano il cuore veramente, corporalmente, come le bacchette battono il timpano nel marmo

vivente di Luca.

È il Trio detto degli Spiriti.

Lo ascolto come dopo la morte.

I musici sono nascosti, sono di là. La piccola stanza chiusa è come una cassa armonica.

Il cembalo, il violino, il violoncello sono tre voci che parlano come in un dramma religioso, come in un mistero sacro.

Ho abbassata la benda anche su l'occhio vivo.

Quando, dopo la pausa, gli strumenti cominciano il Largo, vedo una zona gialla compenetrare una zona violetta.

Poi vedo un drappo violetto orlato di giallo coprire un rilievo che è quello del crocifisso.

Le sporgenze dei ginocchi straziati sollevano il drappo nel centro; e, quando il violino riprende il tema, il drappo nel centro s'imporpora.

E allora sento ogni volta come uno strazio profondo.

Ogni nota sospinge di vena in vena sino al cuore il fondo del calice di vita, quello che non ho assaporato ancóra, quello che pregai fosse tenuto lontano dalle mie labbra.

Ogni nota più lo sospinge verso il cuore, e il cuore non s'apre a riceverlo, ma si torce e repugna.

Ecco è all'orlo, è prossimo. Il cuore s'arresta, poi è subitamente posseduto, rempiuto, ricolmo.[31]

Travedo l'ombra della mia creatura che si china sul mio viso.

Le sue dita lievi toccano la mia gota, di sotto alle bende, e si bagnano.

Sopra le lacrime raffreddate e invescate, dall’occhio perduto sgorga un pianto caldo e fluido.

La vita dell’anima riempie le bende.

Non m’illudo. Son certo che l’onda è sgorgata dal ciglio cieco prima che dall’altro.

Ora tutt’e due gli occhi vivono d’una stessa vita sublime. Sono due fonti vive.

Non so più dove sia il mio male. Il mio male è un bene che non si conosce.

Il pianto trabocca. La mia creatura v’ha immerso le dita ma non osa asciugarle.

Sento il suo capo presso il guanciale.

E la mia figlia, la figlia della mia carne, a me sul limitare della vecchiezza dice una parola materna, la parola tenera che le madri dicono ai fanciulli!

Sento che con quella parola ella mi prende su le sue ginocchia come l’antica Pietà, e sopporta le mie piaghe.

Inebriatemi di musica.

Fatemi piangere ancóra lacrime d’anima.

Toccate con la melodia il fondo della mia piaga, a suscitarvi i colori indicibili che non appariscono se non nello spettro luminoso delle stelle.

Ecco che io sono come all’inizio del dissolvimento. Sono pieno di sostanze che si disgregano e di succhi che fermentano. Odo in me i gorgógli che udii già nell’alta notte vegliando le salme tra le corone funerarie.

E io vivo tuttavia maravigliosamente. Il mio spirito è il cristallo di tutti i misteri. L’immenso flutto lirico della creazione lo attraversa per salire dalle radici del mondo al triplice solco della mia fronte d’uomo.

Oggi contemplo la morte vestita di non so che celeste pudore, quale me la mostrarono lassù, nel paese gotico, certe tombe terragne del dugento.

Gli occhi sono aperti come le corolle alla prima ora della luce; e le mani conserte sembrano già partecipare della vita eterna.[32]

Penso all'arte di quel dio che, nel dì novissimo, rimodellerà i vólti dei suoi eletti a simiglianza della sua bellezza recòndita.

Nel mio vólto supino la lesione del tempo e della vita, a un tratto, sarà cancellata.

Ridiventerò giovine nel marmo del mio sepolcro, come i trapassati nelle stele funerarie degli Elleni.

Scolpito in piedi, terrò per la briglia un gran cavallo alato, non simigliante né all'Ippogrifo né a Pègaso.

La morte non mi appare se non come la forma della mia perfezione.

Eternerà tutti gli elementi che la vita commuove e commuta in me con una perpetua alchìmia.

Quale «inno senza lira» accompagnerà il mio transito?

I giorni passano, le ore precipitano; e ogni giorno senz'alba e ogni ora senza mutazione mi ritrova inchiodato.

Non voglio guarire. Mi basta cicatrizzarmi e saldarmi. Voglio rimettermi in piedi, voglio risorgere.

I miei compagni mi chiamano, i miei emuli mi aspettano. Laggiù, su la linea del fuoco, lassù, nel cielo della battaglia, ogni giorno sembra che il sommo dell'eroismo sia toccato; e, il giorno dopo, v'è un eroe sconosciuto che lo sormonta.

Non mi leverò se non con la volontà di superarlo.

Sento che, quando mi rimetterò in piedi, saprò meglio combattere.

Di quali accorgimenti, di quali scaltrimenti, di quali astuzie animali userò per sopperire alla diminuzione della vista! Avrò il nemico sempre a manca o di fronte, se Dio mi aiuti. Come il mio selvaggio Malatestino, dirò: «Io vedo pur con l'uno.»[33]

L'ardore sarà il medesimo; ma l'ardire sarà istrutto dall'esperienza, aguzzato dalla pazienza.

Nulla oggi ha misura. Il coraggio dell'uomo non ha misura. L'eroismo è senza limiti.

Al vertice della potenza lirica è il poeta eroe.

Pindaro ha troncato le sue corde, ha mutilato la sua cètera, perché sa quanto sia più bello pugnare e osare.

Il pericolo opera liricamente su me. La mia poesia è sostenuta dal mio coraggio; e non soltanto nella guerra ma – se considero le grandi ore della mia vita trascorsa – anche nella pace, anche nel tempo di già, durante il culto dell'aspettazione, quando foggiavo le mie ali e le mie armi.

Non mi sono mai sentito tanto pieno di musica come nelle pause della battaglia.

Ripenso il ritorno dall'incursione aerea su Canale, con Ermanno Beltramo; il passaggio pel cielo di Gorizia, sotto cupole di scoppii bicolori; la discesa involontaria da tremila metri a mille e duecento, inebriante come l'ascesa; il mutuo cenno irridente verso il nemico che non correggeva il tiro; l'incuranza del dolore nella mano destra mezzo congelata; l'impeto musicale contrapposto al tono affievolito del motore; la folle smania del canto.

«Accensione lirica, radiatori freddi» feci balzando dalla fusoliera su l'erba di Campofòrmido.

E avevo fame.

Il 27 decembre, dopo la morte di Giuseppe Miraglia, venne a visitarmi Giacomo Boni.[34]

Ricevuta la notizia in viaggio, era accorso, senza sostare a Grado dove appunto doveva ritrovarsi con Beppino, se fossimo tornati dall'impresa di Zara, per eseguire dall'alto ritratti del paese battuto dalle antiche invasioni barbariche.

Lo rivedo accanto al camino vivace, seduto nella poltrona dove soleva sedere il compagno scomparso. Lo rivedo con quel suo viso dolce eppure accigliato, con quel colorito acceso tra il pelo grigio, come certi Procuratori del Tintoretto. Rivedo quel suo ciuffo selvatico di capelli su la fronte carica di sapienza e di divinazione.

Tornava dall'Alpe, dov'era salito a distribuire le sue vestimenta bianche, i suoi calzari costrutti a simiglianza di quelli che portavano i cacciatori di cinghiali al tempo di Orazio, costretti a passare la notte su la neve *ocreati*.

Mi raccontava che gli Alpini, con le gambe congelate, cercavano di levarsi al suo passaggio e sorridevano. O gentilezza d'Italia! In un sol giorno il chirurgo aveva mozzo i piedi a duecento cinquanta uomini.

Mi raccontava che nel Carso era anche peggio. Le trincee s'empivano d'acqua, e i fanti stavano con le gambe nell'acqua motosa fino alle ginocchia, per giorni e giorni. Le loro scarpe erano di qualità pessima, scarpe di cartone, fornite dai frodatori che godevano di tutte le indulgenze invece di esser fucilati in massa o forzati a rimaner tre giorni nella morta gora della trincea con quelle loro stesse scarpe ai piedi. Tre giorni – diceva egli – bastano a finire un uomo anche ladro.

E, d'improvviso, interrompendo l'orrore e l'abominio, mi raccontò che nel settembre scorso, conversando con Giuseppe Miraglia, gli avvenne di citare una invocazione orientale all'allodola: «*O allodola, ai tuoi trilli non basta il giorno intero!*»

Allora il buon pilota gli confidò non senza timidezza che una mattina, essendo partito per Pola prima della levata del sole ed essendo giunto nel mezzo mare, vide il disco rovente sorgere nella nebbietta lontana e tutte le

acque giubilare «a quel primo colpo di tìmpano». Egli lasciò le leve e incrociò le braccia. E, mentre l’Albatro abbandonato a sé stesso ondeggiava nell’aria tranquilla, si mise a cantare inventando le parole e la musica del suo canto. E soltanto così comprese l’ebrezza di san Francesco nel Cantico delle Creature. Né poi ebbe più memoria di quelle parole e di quella musica.

«O allodola, ai tuoi trilli non basta il giorno intero!»

La parola del poeta orientale mi torna nel cuore come una melodia straziante. E penso all’inno sconosciuto del mio compagno sepolto.

Non so se io abbia più sete di acqua o più sete di musica o più sete di libertà.

Sento il sole dietro le imposte. Sento che c’è un’afa di marzo chiara e languida sul canale. Sento che è bassa marea.

La primavera entra in me come un nuovo tossico. Ho le reni dolenti, in una sonnolenza rotta di sussulti e di tremori.

Ascolto.

Lo sciacquìo alla riva lasciato dal battello che passa.

I colpi sordi dell’onda contro la pietra grommosa.

Le grida rauche dei gabbiani, i loro scrosci chiocci, le loro risse stridenti, le loro pause galleggianti.

Il battito di un motore marino.

Il chioccolìo sciocco del merlo.

Il ronzìo lùgubre d’una mosca che si leva e si posa.

Il ticchettìo del pendolo che lega tutti gli intervalli.

La gocciola che cade nella vasca del bagno.

Il gemito del remo nello scalmo.

Le voci umane nel traghetto.

Il rastrello su la ghiaia del giardino.

Il pianto d’un bimbo non racconsolato.

Una voce di donna che parla e non s’intende.

Un’altra voce di donna che dice: «A che ora? a che ora?»[35]

A volte i suoni e i frammenti dei suoni e le pause diseguali si confondono in una sola armonia che si porta con sé la mia tristezza e qualcosa di ancor più triste che la mia tristezza.

A volte la mia attenzione li separa, li scerne, li distingue a uno a uno.

E alternamente mi fanno soffrire.

Ecco quella stilla continua nella vasca del bagno, quella stilla di caverna paurosa! Mi doventa intollerabile. Mi corrode, mi buca, mi trapassa.

Chiamo l’infermiera. Mi lagno.

A lungo ella si sforza di serrare il mastio della cannella; ma non riesce. La stilla è ostinata contro il mio male.

La donna sospira e dice: «Non si può.»

Prende un batuffolo di cotone, e lo introduce nella bocca della cannella. Crede di averla ammutolita.

La tregua mi dà un gran sollievo. Sono così attento al silenzio, dalla parte del bagno, che più non odo gli altri rumori.

Ahimè, la stilla ricomincia. Traversa il cotone, come lo traversa la lacrimazione fastidiosa del mio occhio fasciato.

Oggi il dèmone ha spento i fuochi, e ha inventato un nuovo supplizio.

L’infermiera entra e dice: «Tutti i giacinti sono caduti sotto l’acquazzone. Son tutti per terra.»

Mi rammarico.

Ella soggiunse: «A raccogliere i più belli mi si sono invescate le dita. Dai gambi rotti fila un umore che si attacca alle mani.»

Soggiunge ancóra: «Ma ci sono altri bulbi che gìttano. Ce ne sono molti. Saranno anche più belli. Ne ho visto uno che ha messo fuori il capo d’un fiore doppio, violetto, così scuro che sembra nero. E le pecchie ronzano. M’inseguivano, dianzi. Perché i giacinti più scuri odorano più forte?»

Un nulla mi turba e mi sconvolge. In certe ore sembra che tutte le relazioni e tutti i rapporti cèssino nel mio spirito senza lasciare ombra di vestigio. Divento una materia non governata da nessuna legge stabile, soggetta a trasmutamenti subitanei che spossano o esaltano il corpo quasi direi transustanziato. Sento circolare nella sfera dell’occhio le forze più varie e più discordi. Il flusso e il riflusso primaverile mi attraversano come una vicenda di maree cariche di orrori e di tesori innaturalmente accelerata.[36]

La donna s’accosta. Odora di giardino grondante.

Le chiedo se abbia tuttavia fra le dita il vischio dei giacinti.

«Oh no!» risponde con una voce sùbita e vivida come il rossore.

E lievemente mi sfascia e mi cambia la compressa che s’è disseccata sopra la bolla d’acqua salsa.

Poi s’allontana. Richiude l’uscio. La sento discendere la scala.

Un’angoscia misteriosa si gonfia dentro me; si deforma a poco a poco, e affluisce verso l’occhio che sembra urtato dal battito atroce della mia nuca.

Dove sono i giacinti rotti e raccolti?

La stanza si empie d’un profumo delirante. L’angoscia divampa come la follia.

Dal bulbo dell’occhio, con una fitta improvvisa, rompe il giacinto violetto.

Serro i denti. Sento le barbe aggrovigliate nel cervello. Sento distinte le membrane e le squame carnose.

Il gambo s’allunga. Il fiore si compisce, s’infoltisce, s’appesantisce. È cupo, è quasi nero. Lo vedo.

Chi me l’ha scerpato?

Ho paura del mio grido folle.

L’umore vischioso impiastra la compressa, mi cola giù per la gota.

Il nero rispunta, con una fitta più acuta. Rinasce e si stronca e m’invesca. E io grido.

Rigitta ancóra, si spezza ancóra.

Oggi non ho più nell’occhio il giacinto cupo. Oggi ho nell’occhio non so che fiore villoso, tra rossigno e gialligno, simile all’orecchio di un cuccioletto.

Ho nell’occhio quella creta cocente che s’abbevera sotto il rovescio d’acqua. Ho nell’occhio quella creta gialla che abbaglia laggiù in quel greto deserto della Versilia.

Sento il succhio della sua arsura sotto lo scroscio del nembo.

Ecco, ho nell’occhio il fanciullo etrusco di bronzo, che tocca la terra con la mano destra.

È d’un rossore cupo, come escito dalla fornace, ancor rovente.

Non si rialza mai.

La lacrimazione dell’occhio infiammato mi cola sino alla commessura delle labbra. L’amaro si mescola al sapore metallico.

Penso ai pescatori della Pescara che partono con le belle paranze dipinte, prima dell’alba, nel vento di maestro, e hanno il gusto del sale in bocca.

Una rondine grida disperatamente sopra un’armonia cupa di cannone e di campana.

È verso sera.

Il mio carnefice notturno è dietro la porta.

Come può la pioggia di marzo avere questo suono argentino, questo clangore che brilla?

Slegatemi i piedi.

Come può la pioggia di marzo aver rapito gli spiriti del tripudio alla baccante che dorme?

Slegatemi i piedi.

Per i capelli, per i lunghi lunghi capelli afferrerò la pioggia di marzo sonatrice di cròtalo.[37]

Ecco che la grazia della mia giovinezza entra, senza toccare il pavimento, sollevando piano piano l’arcobaleno.

È la mia magìa, questa?

Davvero dunque la malattia è d’essenza magica?

Tutto è presente. Il passato è presente. Il futuro è presente.

Questa è la mia magìa. Nel dolore e nelle tenebre, invece di diventar più vecchio, io divento sempre più giovine.

Eco di antichi e di futuri tempi.

L’occhio è il punto magico in cui si mescolano l’anima e i corpi, i tempi e l’eternità.[38]

Che debbo terminare?

Che debbo incominciare?

Scopro nelle cose una qualità fisica nuova. Sento in tutto quel che tocco, in tutto quel che odo, una novità ammirabile.

Quali nomi darò alle costellazioni che tremano nelle lontananze del mio dolore?

La parola che scrivo nel buio, ecco, perde la sua lettera e il suo senso. È musica.

«O allodola, ai tuoi trilli non basta l’intero giorno!»

Risogno l’inno mattutino del mio compagno perduto. M’incalza il cuore veloce non so che smania di canto.

Il giardino è pieno di pecchie sonore. Se tendo l’orecchio mi par di udire il bombo.

Mi torna nello spirito, quasi disegno di melodia, un ricordo delizioso della «Diana caucasea».

Ella aveva latifondi nel Governo di Kiel. Presso lo stagno, tutto smeraldato d’anitre salvatiche, era un grande frutteto, un bel frutteto di ciliegi soli.

Lo guardava un vecchio barbato come Carlomagno dalla barba fiorita. E questo vecchio solo aveva cura dell’alveare. E le pecchie docili gli si adunavano nella barba bianca. E la barba a volte gli doventava un lungo sciame d’oro. Ed egli, addossato al tronco di un ciliegio prediletto, non dava crollo. Respirava piano. Socchiusi gli occhi, cantava piano una cantilena della culla.[39]

Mi torna il ricordo di un altro canto.

Ero nella casa d’Ilse,[40] in una notte della invernale Parigi chimerica.

La stanza era piena del fumo che il vento di fuori respingeva per la canna del camino acceso. E la fata freddolosa vietava di aprire le finestre.

Intorno a un liocorno di legno dorato, proveniente da quell’impero birmano che è amico della musica, Alastair vestito d’una tunica azzurra broccata d’oro aveva danzato le sue danze gotiche. Tra cervi di bronzo e antilopi e altri svelti animali dell’Estremo Oriente che sembravano pascolare il tappeto, aveva officiato in rima un rimatore vestito da vescovo violetto, con i capelli tagliati in tondo nello stile della santa chiericìa di Frate Angelico. Coricata su i cuscini bassi, la dama del luogo pareva una figura di cera dagli occhi di smalto; ma rivelava la vita movendo leggermente la gamba dalla caviglia sottilissima, come la serpe batte la coda nell’amore o nella collera.

Era una di quelle ore arteficiate che la follia la fantasia e la nostalgia lavorano insieme come tre streghe intorno a un beveraggio sospetto.

Ma in mezzo a tanta falsità e morbidezza c’era una coppia di forze rudi: il fumo risoffiato dal vento e Isnayat-Khan cantore indiano.

Il fumo di tizzo uccideva i profumi perfidi. La bocca dischiusa d’Isnayat fece tacere le civette e gli assioli.

Il liocorno cercò invano un grembo di donzella vergine, dove potesse riposare la testa altiera e addormentarsi nella dolcezza dell’umiliamento. Ma parve contribuire alla perfezione del silenzio col suo mistero favoloso.

Il cantore era seduto con pacatezza, come se quel fumo gli venisse dai roghi del fiume padre e non gli potesse offendere la voce. Portava una tunica d’un color giallo rosato e una gran collana d’ambra. Teneva stese su le ginocchia le mani brune. Una corta barba nera compiva l’ovale del suo vólto bronzino. Il bianco degli occhi era più puro che un guscio d’uovo di tortora. Ed egli cantava sempre a bocca aperta, modulando le note nella gola.

Conosceva più di cinquecento modi.

Era un uomo fragile, era un petto d’uomo scarno; e il suo canto pareva sorgere dalla profondità del tempio, venire di più giù che la pietra, di più giù che lo spazio di sotterra, fondere in sé le aspirazioni di tutta la stirpe, raccogliere in sé il travaglio di tutte le radici.

Non c’erano più pareti, non c’era più il camino angusto; non c’erano più fantasmi né maschere né frodi.

C’era il fumo del rogo, e il sudore che ingemmava la fronte del cantore sacro.

Nella pausa nessuno più osava parlare o esclamare.

Isnayat mi guardava a ogni principio di canto. Voleva significarmi che cantava per me solo.

Per me solo cantò il canto antelucano, il canto d’innanzi l’alba, misterioso come il messaggio del vento inviato sopra l’affanno della terra da Colui «che è intento ad accrescere la luce».

*

Le quattro assi sembrano più strette intorno al corpo.

Le sento contro le anche: ne sento una contro le piante dei piedi, una contro il cranio.

E il coperchio è inchiodato.

Nessuna allucinazione, nessuna apparizione.

Tutto è nero, come in fondo a un vaso dove il liquido si rappiglia in falde pallidissime che calano al fondo e si posano.

Se sospiro, la sollevazione del petto sembra sollevare quel fondiglio che risale e ondeggia nell’olio nero. E ogni sospiro cresce l’angoscia.

Chiamo. Prego che la finestra sia aperta, che l’aria fresca entri.

Sento l’aria entrare nella mia bocca come un’acqua viva.

Mi tendo fino all’estremità dell’orizzonte dove l’aria deve essere già rischiarata dall’alba, per prenderne un sorso.

D’un tratto ho un corpo immenso.

La mia oscurità non è limitata dall’oscurità ma è tutto il buio.

Le quattro assi sono cadute. Tutto il mio corpo sembra aerarsi.

Il cerchio luminoso si riforma e passa. Saturno ha perduto uno dei suoi anelli che viaggia sospeso nella notte.

È un’aureola che cerca un capo da cingere.

Odo l’infermiera che dice, presso la finestra: «Basta così?» «No. Ancóra.»

Ella dice: «Che notte chiara! La luna è alta. Si potrebbe leggere!»

Allora perdo la mia immensità. Ridivento un corpo nero fra quattro assi.

Non ho i confini della notte ma quelli della mia miseria.

Non sento più il sapore dell’aria notturna, ma quello della mia bocca di metallo.

La finestra si chiude come un coperchio su me.

Ho l’impeto di strappare le bende e di balzare in piedi.

La volontà sorge dal cuore disperato e mi rinchioda.

Lo sforzo mi produce il calore d’una febbre subitanea.

Brucio. Il sudore stilla come un pianto che non trovi più la via degli occhi.

Ho un desiderio così disperato di rivedere il cielo che per pietà mi portano presso la finestra.

Il sole è tramontato. Anche la luce crepuscolare s’è affievolita. Nulla mi può ferire.

Sono quasi supino. Fisso il cielo col mio occhio illeso, e il cielo entra in me come se io fossi trasparente.

Sono come un’acqua che trema, uno di quei piccoli stagni salsi che restavano su la spiaggia sabbiosa davanti alla mia casa d’esilio laggiù nella Landa.

La Sirenetta è accosciata ai miei piedi. Intravedo un mazzo di giaggiuoli foschi dietro la sua testa.

Sembra che il suo gonfio cuore di vergine entri in me. Certo il mio batte per due in questo momento. Ne sono pieno dalla nuca al pollice del piede.

L’agitazione offusca l’acqua, e il cielo s’allontana. Alzo la benda, e lo guardo anche col mio occhio malato.

Nel mio occhio malato guizza un riflesso di stelle e si frange come in un prisma.

«Vedi la prima stella nel cielo?» domando alla Sirenetta.

«Non ancóra» risponde.

Lo spettro sidereo è nel mio occhio infermo.

Chiedo: «Si può vedere di qui la luna novella?»

Ella si alza in piedi. La sua figura s’intaglia su la vetrata. Mi sembra ingrandita da un sospiro represso.

«Non la scopro» ella risponde. «Vuoi che vada nel giardino per cercarla?»

Le do la mia ansia. La mia ansia le dà un’ala che riempie l’ombra della stanza.

Ella discende. L’ombra s’incupisce. Il cielo è cinerino. Diventa opaco e inerte.

La Sirenetta riappare. Odo la sua leggerezza per la scala come una melodia saliente.

Porta ella sotto i piedi la falce della luna?

Porta ella il diadema della luna su la sua fronte?

Ella dice: «La lunetta è dietro la casa. Non puoi vederla.»

Sono deluso, come un fanciullo a cui non sia tenuta una promessa.

Mi rimettono sul letto odioso.

Del cielo non rimane in me che il deserto di cenere.[41]

*

Giorgio mi suona un’aria di Gerolamo Frescobaldi detta la Frescobalda.

Il cielo grande di Ferrara s’inarca su la mia malinconia.

Rivedo i carri carichi di lino, carichi di tutta la canizie del mondo, passare per le strade larghe e diritte.

Rivedo nel palagio di Marfisa la sala d’un antico teatro piena di lino accumulato, ingombra della bianca vecchiezza tonduta del Tempo.

Rivedo una figura magica di donna dipinta sopra una porta sconnessa su cui pendono i ragnateli polverosi.

Sono solo, preso d’una malinconia sbigottita. E gli occhi magici mi guardano. E non ho cuore di spingere quella porta per ripassare la soglia.

Lo stridore del ganghero rugginoso romperebbe la musica che m’incanta.[42]

Nell’insonnio il preludio di Alessandro Scriàbine mi passa e ripassa su la fronte che mi sembra leggera e trasparente come una visiera di vetro in un elmo di ferro.

Tutto il capo mi pesa profondato nel guanciale.

Ho quell’armatura del capo che i fanti chiamavano cervelliera. Ma la fronte è di vetro, piena d’incrinature e di bolle, calda come una coppa soffiata di recente dal vetraio.

È la sola parte lievemente luminosa del mio corpo insonne, di sopra la benda.

Il preludio di Scriàbine è di colore cupo, violaceo, simile a una stoffa marezzata che si divincoli al vento della sera.

Mi ricorda il velo funebre che ondeggiava nel mio occhio perduto e che non mi lasciava vedere nello specchio se non la sommità pallida della fronte calva.

Le ore passano. La musica è come il sogno del silenzio.

Non dormo, eppure la vita s’abbassa in me a poco a poco come la marea. Il polso è fievole. La mano sul petto non sente il cuore.

La musica si allontana e poi ritorna cangiando di colore come un flutto sotto un crepuscolo mutevole.

Il verde il violetto e l’azzurro cupo sono i colori di questa notte.[43]

A un tratto vedo le stelle, le stelle dell’Equinozio larghe come i loro riflessi nell’acqua.

Poi sento l’alba contro il davanzale, appoggiata al davanzale coi due gomiti, con gli occhi allungati fin dove i capelli s’appiccano alle tempie.

Oso volgere un poco verso lei la mia gota. E tutta la mia disperazione chiede di respirare.

Ma nessuno è là per aprire la finestra. La casa dorme, le mura dormono.

Il sonno intorno a me è spesso, duro, incrollabile.

La follia è chiusa nella mia fronte come in una ampolla. Se grido, la mascella scuote nell'occhio il mio male.

Il capo inchinato ridiventa supino. Il silenzio non sogna più la musica: è compatto, immobile, nemico.

Attendo il suono dell'Angelus come una salvazione.

A un tratto odo qualcosa che somiglia al canto di un gallo, fioco, lontanissimo – non grido di svegliatore ma gemito di prigioniero – chi sa su qual canale putrido, in quale corte sordida ancóra illuminata dalla lanterna violetta.

ALEXANDER «Eravamo là, cinquanta fanciulli,

SKRJABIN[44] cinquanta eredi del folle volo,

i figli d'Icaro e delle Sirene,

i nepoti di Dedalo dal Labirinto.

Generati negli antri glauchi

del Mare icario,

nel gineceo marino

delle cantatrici profonde,

dalla voluttà dell'eroe pennuto

converso in demone d'abisso.

Fuor del purpureo gorgo

eravam noi emersi all’aurora,
su l’orlo dell’isola scabra,
in un circo di rupi deserto.
Scossa la salsedine dalle penne,
le asciugavamo al meriggio,
dispiegandole a prova,
con alzate le braccia,
verso il cielo ceruleo
come la mammella materna.
Ala urtava contr’ala
nella latomia troppo angusta.
A ogni battito il fratello rompeva
contro il fratello le penne.
Il cuore si gonfiava d’altezza
come l’ala lieve al remeggio.
Arcato era sul pollice il piede.
Tenevamo pel pollice il sasso,
e il rimanente di noi
cerulei della cuna marina
s’incielava nell’ansia del volo.

Allora udimmo sonare la bùccina.

E il fremito fu contenuto.

Origliammo verso lo scoglio,

se non sopravenisse l’eroe

a sprigionarci

pietoso di tanta angoscia inesperta,

egli ch’era sommerso in eterno!

Ma un’ombra s’allungò sopra noi.

E tutti ci voltammo e gridammo,

e scorgemmo contro il cielo il nemico.

Enorme, tutto pugno e mascella,

tutto fauce senza parola

brandiva un’ascia grande,

l’ascia inventata da Dedalo,

che nel tronco intagliò il primo dio.

Disceso, entrava nel folto dell’ali frementi.

Ghermiva l’un di noi, e l’altro e poi l’altro.

A colpi d’ascia iterati

mozzava dalla spalla le penne.

Sprizzava sangue dal taglio,

ché non per legami dedàlei

ma per nodi di tendini vivi

eran giunte al nostro sogno le penne.

Calpestavamo, sfuggendo, stridendo,

la straziata messe di penne.

Non restava l’ascia crudele.

Abbattuti, dal dolore convulsi,

sanguinavamo sopra le penne.

E un solo scampò nell’altezza.

Pontato su l’orrore fraterno,

prese lo spazio fatto dall’ascia,

per aprire i vani e levarsi.

L’ala sua ci parve più grande.

Tinti del nostro sangue salso

vedemmo i suoi piedi contratti.

Guatava in su, ringhiando, la belva.

E tutti i nostri occhi eran pieni di cielo,

resupini su le penne tarpate.

E la stirpe era invitta nel volo.

Poi non dìttamo avemmo al dolore.

Niuno medicò le nostre piaghe,

se non la rugiada silente.

Bevve il pianto delle Sirene,

bevve la melodia delle Pleiadi,

con la silente rugiada,

la nostra angoscia notturna.»

ALEXANDER Lo zoppo dai piedi di bronzo

SKRJABIN s’attarda nel passo discorde.

E la danzatrice

intorno gli danza

misurata e aerea come la voce puerile che solfeggia nella cantoria a mattutino.

Penosa nel calle del mondo

l’impronta va dietro l’impronta.

E la danzatrice

intorno gli danza

ventilata e tenue come la paglia d’avena che svola senza polvere brillando nel turbine repentino.

Il tonfo s’alterna col tonfo

sul suolo sonoro di tombe.

E la danzatrice

intorno gli danza

graduata e fluida come l’acqua che versano gli orci salendo e scendendo per la ruota della nòria a irrigare il giardino.[45]

ALEXANDER Un pugno d’uomini

SKRJABIN sul ponte della nave guerriera,

diritto lo sprone

alla mèta tremenda,

nella notte senza luna e senza stelle.

Da poppa a prua, congegni ed armi,

tènebra e silenzio.

E v’è una sola costellazione

per l’anima sola:

la Buona Causa.

«Io sollevo le braccia

per sciogliere i capelli.

È sotto le mie braccia

il sacchetto di mirra

che fa ebro l’amato.

Ma io sono distante.»

Un pugno d’uomini

devoti alla notte e alla morte.
I marinai con in capo le cuffie
s’accosciano presso i cannoni.
Scuote lo scafo un fremito grande.
Sul coraggio degli uomini il cielo
è fortuna fumo e faville.
E v’è una sola costellazione
per l’anima sola:
la Buona Causa.
«Io mi stendo sul fianco
e sono una collina
che sbarra l’orizzonte
alla forza del forte:
una collina dove
non è se non un’ombra.»
Un pugno d’uomini
dati alla vittoria e alla gloria.
Stanno in agguato
i lunghi siluri dal muso di bronzo.
Le torpedini in gabbie di ferro

riposano sopra le selle

sporgenti verso l’acqua che è nera.

E v’è una sola costellazione

per l’anima sola:

la Buona Causa.

«Io non so se sia sonno

o languore, o se sia

la lampada soave

che dentro mi rischiara.

Chi terrà fra le braccia

me così trasparente?»[46]

Donna, resta con me, perché si fa sera.

Un grande evento silenzioso sembra che sia là, dietro quella stretta porta. Ora entra.

Mi riapparisce il dio di passione incatenato col ferro delle cose avverse ch’egli spezza e trascina. Io non l’ho seguìto.

Mi ricordo di te quando venisti. Tutta la spiaggia era dorata e soffice come il fiore della gaggìa. Un naufrago era uscito a riva, gonfio e bianchiccio come un otre macero. Nella mia stanza chiara c’era un profumo di lauro. Lo sento ancóra.

Conosco un dèmone sognante, che cammina sopra un non formato mondo, la cui molle creta gli s’appicca al calcagno. Ora mi chiama.

Più lontanamente mi ricordo di te quando approdasti in quel porto d’Irlanda fosco con mille e mille cumuli di carbone fumiganti, minacciato da un sole disastroso. L’attesa senza vólto ventilava un che di candido in mezzo al fumo. Mi pareva di vederti oscillare lassù, a bordo della nave enorme, come la penna d’una freccia infissa nel corpo d’un colosso che non muore. Ignoravo il tuo nome. Ma all’improvviso udii cantare, dall’albero di quella nave senza vele, la vedetta d’Isotta.

«Sventura, ahi sventura, donna d’Irlanda, amor selvaggio!»

Ecco che di nuovo io prendo una forma appropriata all’ignoto e alla melodia.

Ho pur sempre una bocca di metallo, e da tempo non so altro sapore che quello dell’acciaio temperato nel mio sangue spesso.

Resta con me. Serra la porta. Nascondi la chiave. Scioglimi la benda, rompi le mie fasce. Spalanca la finestra.

Fa che io ribeva con te il filtro, in una coppa d’aria, questa sera.[47]

Questa sera Scriàbine danza,

con la forza d’un arciere del principe Igor,

sul suo cuore immortale

che canta la melodia duplice

del desiderio e del dolore.

A ogni urto

il suo calcagno insanguinato

rompe il canto e lo difforma.

Ma, quando il piede s’alza

nel ritmo ineguale,

il desiderio e il dolore

ritrovano le note eterne

che un nuovo urto infrange.

Egli le ode, col capo riverso,

pallido di rapimento; e il suo viso è

come una lampada sublime

che rischiara la danza ma non la conduce.

Tutta l’anima vi s’aduna e vi splende

come in un alabastro sensibile.

E l’ombra cade

dal bosco dei lauri,

dal bosco dei mirti,

dal bosco dei cipressi.

E solo rimane illuminato quel vólto

sopra la saltazione frenetica e misteriosa.

Tutto il corpo,

dal sommo del petto al calcagno,

appartiene a un altro dio.

Egli vuole che quel cuore

nudato e gettato

si mescoli con la terra,

s’intrida con la zolla,

come un grappolo sfuggito alla vendemmia

e restituito al suolo sitibondo.

Egli danza, danza,

con una ebrezza disperata,

chiarore di sé stesso,

finché non senta

sotto l’urto sempre più crudo

il cuore premuto nella terra,

divenuto una cosa della terra,

finché non oda le note rotte del nero

e vermiglio canto avvenire,

la melodia dell’eternità,

l’inno profondo, sempre più profondo,

della doglia infinita.[48]

Veggo visi attentissimi di musici che dànno il delicato orecchio al minimo intervallo di suono, alla minima ondulazione dell’aria sonante.

M’appariscono di una estrema esiguità, con qualcosa di graziosamente animale che mi fa pensare ai furetti alle donnole agli ermellini.

Si trasfigurano.

Ora sono come belli angeli consumati dalla passione dei cieli. Questa loro bellezza sembra fatta di nervi sensibili che sieno fissi a un giogo interno e tesi da dentro sino al limite dello spezzamento.

D’attimo in attimo, di nota in nota, di pausa in pausa, la sinfonia inaudita accresce l’acume di questa lor bellezza e la discarna.

A un tratto, come in una folata umida e calda, mi giunge il lembo d’un crescendo accompagnato da grandi colpi di timpano.

I colpi si ripercotono nella mia nuca e nel mio petto, con un dolore che mi fa gemere e stridere.

I visi acuti si chinano su me per ascoltare il mio sangue che sibila e che romba.

Ora sono dall’attenzione così affilati che mi tagliano.

È buio. È notte fosca.

Gli anelli di Saturno, gli anelli di tutti i pianeti inanellati, ròtano nell’immensità del mio occhio morto.

Entra una creatura viva.

Non so chi sia.

Si ferma presso la sponda del letto. Non parla.

Dal suo respiro sento che ha la testa china.

Aspetta che uno dei miei anelli funesti la cinga?

Quanto pesa l’aureola![49]

Questo fiotto verde, che sgorga a quando a quando dal fondo dell’occhio e si spande in larghi cerchi molli, mi rammenta il mio orto della Versilia

arenoso.

Scendeva la sera dall’Alpe apuana, camminando coi piedi nudi su la polvere del marmo segato e inazzurrando la pesta.

Ero stanco, dopo un intero giorno di lavoro difficile. M’ero steso nella mia branda disciplinare. La prima falda di cenere già copriva il fuoco del mio cervello chiuso.

Non sapevo di dove pendesse quella pausa divina che precede sul Tirreno il levarsi della brezza; e m’avveniva di confonderla col mio medesimo sollievo.

Non udivo più il respiro virgineo del mare, né quello della mia poesia.

Ma, profittando del silenzio, una raganella prese un filo d’avena e montò sopra una saggina; e lì si mise a far le sue prove.

Vedevo tra i cigli socchiusi la finestra a poco a poco verdicare come se l’orto sottoposto vi si rispecchiasse.

E la voce della raganella si assicurò e afforzò, così che la saggina brandiva sotto la cadenza del pieno canto.

E il mare s’avvicinava scivolando senza rumore sopra la spiaggia sottile.

E vedevo di sotto le pàlpebre gravi la finestra inverdirsi come l’acqua dei fondi.

E la raganella beveva con quel filo d’avena tutto il verde della Versilia, e lo rendeva in canto al mio sopore.

E il mare scorreva senza schiuma su la sabbia levigata. S’approssimava. Era già sotto la siepe di canne. Penetrava per gli interstizii. Si lasciava pettinare, come una capellatura liscia, da quel pettine di canne argute.

E il canto della raganella, giunto al più alto grado del verde, si ruppe in garrito e tacque di sùbito, senza oscillazione.

Allora la finestra cominciò a impallidire.

Una forma indistinta e tacita, simile alla seppia con il suo sacco e i suoi tentoni, apparve nel vano e versò un gran fiotto verde che si diffuse fino al fondo della mia stanchezza addormentandola.

Mi pare di scrivere con quell'inchiostro il mio sogno che torna.

*

È venuto Guido Po. Pareva che avesse tuttora dietro di sé i filoni della grande scìa.

È venuto da Chioggia con la sua torpediniera, a una velocità di trenta miglia. Aveva al traverso il mare lungo di scirocco. La silurante suscitava una schiuma mille volte più splendida di quella da cui nacque la Voluttà dei mortali e degli immortali. Dal vertice, al tagliamare nel centro della prodiera, nasceva in ogni attimo qualcosa di più bello e di più giovine: un cuore d'eroe marino.

«Quattro, tre, zero!»

Chi ha parlato nel portavoce?

Riconosco l'accento toscano di Piero Orsini.

«A dritta un po'! Uno, zero, zero.»

Ho nell'orecchio il soffio vivo. I comandi mi risuonano nel cranio come nella canna del portavoce.

«Il *Fuciliere* è di prua per rombo settantaquattro magnetico.»

Lasciatemi respirare! Lasciatemi bevere il vento, fiutare il rischio, spegnere nella mia ansia le faville e le stelle! Lasciatemi rivivere il silenzio la vittoria e la notte!

Non sono rovescio sul mio letto di miseria. Sono diritto sul ponte dell'*Impavido*; e io e il cacciatorpediniere e tutto l'equipaggio abbiamo il

medesimo nome verace.[50]

Il mare s’incupisce; ma nella sua palpitazione accelerata si sente già la fosforescenza notturna.

L’increspamento luccica qua e là, d’una luce interiore, come una pàlpebra che batta e lasci sfuggire uno sguardo misterioso.

La luna nuova è come un pugno di solfo che bruci. A tratti a tratti la nuvola nera del fumaiolo la nasconde, oppure sembra trasportarla come una favilla fugace nella sua voluta.

La vita non è un’astrazione di aspetti e di eventi, ma è una specie di sensualità diffusa, una conoscenza offerta a tutti i sensi, una sostanza buona da fiutare, da palpare, da mangiare.

Io sento tutte le cose prossime ai miei sensi, come il pescatore che va a piedi nudi sul lido scoperto dal riflusso e si china a ogni tratto per riconoscere e raccogliere quel che gli si muove sotto le piante.

Nulla sfugge agli occhi senza tregua attentissimi che la natura mi ha dati, e tutto m’è alimento e aumento. Una tal sete di vivere è simile al bisogno di morire e di eternarsi.

La morte è infatti presente come la vita, è calda come la vita, è bella come la vita, inebriante, promettitrice, trasfiguratrice.

Sto diritto, sopra i miei due piedi calzati di scarpe leggère che facilmente si slacciano, sto diritto sopra il ponte di questa piccola nave da battaglia, dove non c’è posto che per l’arme e per il combattente.

Le macchine sono già sotto pressione. Il nuvolo nero dei tre fumaioli monta verso la dolce luna novella, che vi splende gialla per entro bruciando come un pugno di solfo.

I marinai hanno già intorno al torace il salvagente e hanno già gonfiato il collare che deve sostenere la testa nell’agonia del naufragio.

Odo la voce del secondo che ordina di mettere nei due soli canotti di salvataggio la galletta e la carne in conserva.

Un giovine ufficiale, nervoso e pieghevole come un leopardo, che ha gli occhi stessi dell'audacia, per aver compiuta una manovra ammirabile nel condurre il cacciatorpediniere dall'Arsenale al luogo d'ormeggio, paga lo sciampagna ai suoi camerati.

Beviamo una coppa nel quadrato, seduti intorno alla tavola dov'è stesa la carta marina, mentre il comandante della squadriglia in piedi detta al dattilografo l'ordine dell'operazione notturna, per rimetterlo ai comandi delle altre navi.

Un'allegrezza contenuta brilla in tutti gli occhi. L'operazione è pericolosa, difficilissima; e quella può essere l'ultima coppa.

Andiamo a sbarrare con sessanta torpedini la baia di Panzano, tra la Punta Sdobba e Santa Croce. Ognuna delle sei siluranti porta dieci torpedini regolate per tre metri e mezzo. Ognuna ha contro la sua sorte i proiettori e le batterie della costa nemica, l'attacco delle navi nemiche, l'urto su le mine, le mine impigliate nell'elica, l'investimento nel bassofondo.

Un guardiamarina che è quasi un fanciullo, un siciliano che sembra un adolescente arabo educato alla Corte di Federico di Svevia, stropiccia fra le sue dita brune una foglia odorosa, una foglia d'una di quelle erbe che crescono in un vaso di terracotta su i davanzali delle finestre nei campielli solitarii. L'odore è così forte che ciascuno di noi lo fiuta, con le nari palpitanti.

Quella sola foglia, su quella tremenda nave di battaglia dove tutto è ferro e fuoco, quella foglia d'amore ci sembra infinitamente preziosa ed evoca nel nostro spirito i giardini abbandonati della Giudecca e delle Fondamente nuove.

Il comandante séguita a dettare l'ordine dell'operazione, con la sua bella pronunzia toscana, con la sua schietta lingua che è quella stessa dell'epistola che Ramondo d'Amaretto Mannelli mandò a Lionardo Strozzi quando i Genovesi furono rotti dall'Armata dei Veneziani e dei Fiorentini.

Si tratta d’un meraviglioso gioco, che durerà fino all’alba.

Il guardiamarina ha messo tra i suoi denti bianchi la sua foglia odorosa, mentre si lega intorno al collo il collare nero che poi gonfierà col suo fiato.

Siamo pronti. Si salpa.

Il cielo sul nostro capo è pieno di fumo e di faville.

Lungo il bordo, dall’una e dall’altra banda, le enormi torpedini nelle loro gabbie di ferro riposano sopra le selle sporgenti verso l’acqua.

I lunghi siluri sono volti all’offesa, protetti dai loro tubi, con le loro teste di bronzo cariche di tritòlo, simili a bestie in agguato.

I marinai con in capo le cuffie stanno aggruppati presso i cannoni dalla culatta aperta.

Tutto lo spazio è ingombro d’armi, di congegni e d’uomini vigilanti. Per andare da poppa a prua, bisogna strisciare, curvarsi, passare sotto un siluro untuoso, scavalcare un marinaio disteso, urtare lo stinco contro il legamento d’una torpedine, schiacciarsi contro un fumaiolo scottante, impigliarsi in una corda, ricevere uno spruzzo di schiuma nell’appoggiarsi a una battagliuola.

Salgo sul ponte di comando. Siamo già usciti dall’ancoraggio. È notte. La luna tramonta sul mare. Fra un’ora sarà scomparsa.

Il grande fremito delle macchine scuote tutta la nave. I fumaioli dànno ancóra troppo fumo e troppe faville. A bordo sono spente tutte le luci, anche le sigarette. Da poppa a prua l’oscurità è eguale. Il silenzio è imposto. L’equipaggio è taciturno.

Gli ultimi comandi dati col megafono risuonano in un azzurro cosparso di faville, e di stelle che sono faville inestinguibili.

Una leggera foschìa sale dalle immense acque. La scìa biancheggia, e l’onda prodiera si riversa in due filoni pei fianchi, dando di tratto in tratto

strani bagliori. Nel solco si vede nereggiare il cacciatorpediniere che segue, e via via tutti gli altri in linea.

Quando si fa un’accostata, dalla grande scìa mediana si partono le scìe oblique e dànno imagine d’uno smisurato rastrello d’argento.

Piero Orsini è contro il parapetto, proteso verso la notte, con tutta l’anima negli occhi scrutatori. Volge a quando a quando il suo viso rossastro, ove il bianco degli occhi lionati è venato di sangue; e trasmette il suo comando con un accento preciso e reciso.

Il timoniere sta alla rota del timone, senza mai distogliere lo sguardo dalla bussola illuminata dalla lampadina nella sua chiesuola; ed è certo un uomo della più pura stirpe tirrena, un vero compagno d’Ulisse, con un viso che par modellato dal vento di fortuna.

Presso di lui stanno i telegrafi di macchina coi cristalli rischiarati: Mezza forza! Tutta forza! Adagio! Ferma!

Il portavoce trasmette il comando alle macchine.

«Quattro, tre, zero!»

Andiamo a ventitre miglia. Il fervore della grande scìa riluce sotto i fanaletti di poppa.

«A dritta un po’!»

L’ufficiale di rotta è curvo su la carta fermata da pesi di piombo foderati di tela, intentissimo a misurare, a calcolare, col rapportatore, con la parallela, col compasso, con la gomma, nella luce violetta della lampadina coperchiata.

Una grande stella filante traversa il cielo d’agosto e si spegne all’altezza della Capella.

L’impazienza mi morde il cuore. Aguzzo la vista per scoprire in fondo all’oscurità il segnale di terra che fu convenuto. Non si vede ancóra nulla.

Scendo per le due scalette, e vado verso poppa, lungo la fila delle torpedini, scavalcando i marinai accosciati. Da poppa si scorgono le masse cupe degli altri cacciatorpediniere in linea.

Ecco a un tratto il segnale, in direzione di prua. Ci avviciniamo al luogo dell'azione. Tutte le volontà si tendono. Ci dev'essere stanotte Luigi Rizzo alla Mula di Muggia.

«Di prua si vede il fanaletto di Muggia. Lo vedete?»

«Sì» rispondono i megafoni neri nel nero.

E, dove quel sì suona, tutto il mare è di Dante.

«Proseguite secondo le rotte e gli intervalli stabiliti, a miglia otto sino al traverso del canale, e poi a miglia sei.»

Le prue mi fendono il cuore stellato.

«Uno, due, zero!»

Si riduce la velocità a sei sole miglia.

I fumaioli gettano troppo fumo, troppe faville. Piero Orsini si arrovella.

I comandi sono tuttavia dati col megafono. Ogni parola gridata sembra addensare il pericolo nell'aria avventurosa.

La manovra è eseguita con una specie di esattezza ritmica. Tutte le navi, a una a una, conservando la distanza, passano a tribordo della nostra, nere sopra la scìa che biancheggia e a quando a quando arde di fosforescenza improvvisa.

«Raggiunta la rotta di sbarramento per levante, spegnere il fanaletto di poppa!» grida il megafono.

Si vede la costa rischiarata dai proiettori del nemico. Si naviga in acque basse, riducendo ancor più la velocità.

«Uno, zero, zero!»

Si striscia quasi sul fondo, si naviga quasi a tastoni; si scandaglia continuamente per evitare di arrenarsi. Le navi sembrano ansare, soffiare, angosciate come i grandi cetacei in pericolo di dare in secco.

«Macchina indietro! Tutta forza!»

Il *Fuciliere* sente di non manovrar più, di avere investito nella melma; e cerca di disincagliarsi.

È di prua, a portata di voce. Vediamo l'acqua luccicare al lume azzurro dei suoi fanaletti di poppa. Ci sembra che tutte ora sieno in pericolo e in angoscia. Il cielo è velato. Lunghe capigliature medusèe di nubi traggono le costellazioni come le reti traggono la pésca argentina. Le macchine ansano. Siamo a tocca e non tocca.

Piero Orsini è là, vigile, tutt'anima, occhio che vince la notte. Se in quel momento ci avvistasse il nemico, con qual sorte accetteremmo la battaglia?

«Il *Fuciliere* è di prua, per rombo magnetico settantaquattro!»

I suoi comandi netti, di manovra in manovra, riconducono la squadriglia nella buona rotta, fuor della seccagna.

Vedo i proiettori nemici incrociarsi, laggiù, nella terra ferma, come lunghe spade di luce bianca. Sul chiarore la costa si disegna così vicina che sembra andiamo a ormeggiarci.

Siamo tutti tesi nell'attenzione e nell'aspettazione. Fra pochi minuti saremo nel punto destinato allo sbarramento. E i minuti sembrano ore.

Abbiamo levato i turaccioli di gomma dai pulsanti. Le torpedini, su le loro selle, sono pronte a scendere in mare. I marinai in piedi attendono il comando.

Gli ultimi minuti non passano mai. Possiamo essere scoperti d'attimo in attimo. La costa non è distante più d'un miglio. Sempre i fumaioli sono la nostra disperazione: fanno troppo fumo e troppe scintille.

Finalmente si ode l’avviso, dal ponte di comando.

«Attenti!»

Il tenente guarda l’orologio rischiarando il quadrante con la lampadina nascosta nella palma della mano da cui traspare un bagliore sanguigno.

Le enormi torpedini, dalla testa carica di distruzione, grigiastre come gigantesche meduse marine solidificate, sono là, silenziose, immobili. Il doppio dente di ciascuna sella sporge sul filone dell’onda prodiera.

«Attenti!»

«Fondo!»

La prima torpedine rotola con un rumore di botte che si sfasci; e piomba nel mare schiumante, sparisce.

«Attenti!»

«Fondo!»

Sono passati diciotto secondi; e l’altra torpedine precipita anch’essa, poi la terza, poi la quarta, e via via tutte le altre, da tutte le navi che obliquano in un’accostata sapiente.

In tre minuti l’operazione è compiuta, lo sbarramento è fatto, nel preciso luogo assegnato.

I denti dei marinai brillano nel sorriso selvaggio. Ciascuno d’essi vede nel suo cuore squarciarsi la corazzata nemica.

«Quattro, tre, zero!»

Riprendiamo la testa di linea, ritornando su la rotta con la velocità iniziale. Le navi sembrano palpitanti d’allegrezza guerriera.

Lontano, su la terra ferma, le spade bianche dei proiettori continuano a incrociarsi. Qualche razzo scoppia. La nostra scìa è così bella che sembra

una Via Lattea tumultuosa.

Un marinaio sale al ponte di comando, e mi porta una tazza di caffè caldissimo, che già col profumo mi delizia le nari e i precordii. È il nepente navale.

Accendiamo le sigarette. Sembra che nel fumo ritorni l'odore di quella foglia stropicciata dal giovinetto saraceno fra le sue dita brunicce e si svolga il sogno dei giardini abbandonati su le rive corrose della Giudecca e delle Fondamente nuove.

Arriva un radiotelegramma di Umberto Cagni dall'incrociatore *Pisa*.

«Attenzione! Due sottomarini sono in agguato su la rotta di sicurezza.»

E respiriamo di nuovo il pericolo e la morte a pieni polmoni, nel primo brivido dell'alba.

Lasciatemi vedere l'alba! Non mi farà male. Spalancate la finestra! Soffoco.

Il sole nella foschìa era di color d'arancia, simile al plenilunio sul nascere. Le sei navi manovravano per rapide accostate. Le scìe parevano disegnare su l'acqua strumenti vasti per le mie nuove musiche.

Scomparso era il mistero notturno con le faville e con le stelle. Appariva il rude cacciatorpediniere di battaglia, con i suoi tre fumaioli, con i suoi quattro siluri, con le sue selle vuote sporgenti da bordo, con i suoi marinai distesi in riposo a occhi aperti.

Andammo alla fonda in Malamocco.

A Malamocco incontrammo un convoglio carico di feriti. Così fu per noi celebrata la messa. Il sacerdote invisibile innalzò l'ostia e il calice.

E tutto il mattino ebbe il colore delle piaghe e il sapore del sangue.

*

È venuto Umberto Cagni.[51]

Di dove? Dal ponte del suo snello incrociatore? da quella camera balconata di poppa dove andavo tante volte con Giuseppe Miraglia per studiare su le carte marine la rotta della scorta mentre nell'occhio acciarito dell'eroe libico brillava la tentazione del «colpo di soprassalto» alla costa dalmatica?

O mi torna egli dal fondo d'una canzone della Gesta d'oltremare? o mi risorge egli dall'acredine di quella mia lontana invidia disperata?

E come non renderò io grazie al mio dio?

Il mio eroe celebrato nella mia terza rima è al mio capezzale. È vivente. Si china su me. Mi sfiora con la mano a cui manca la falange congelata nel Deserto artico. Non visita il poeta ma l'uomo di guerra, non l'encomiaste ma il compagno.

L'aquila immortale della canzone mi rimorde il fegato intossicato.

«Siediti, Cagni. Pensa che ritrovi qui il buio che c'era ai pozzi di Bu-Meliana, in quella notte d'ottobre. T'aspettavo. Ho perduto anch'io l'occhio destro, come il tuo Lazaro Mocenigo alla battaglia nelle acque di Scio contro il bassà Kenaan. Ma, se nel buio io vedo luccicare i tuoi occhi ferini, tu certo vedi ora splendere la mia benda. Tu mi porti un'altra vista. Spero che anche a me l'occhio manco mi divenga "il freddo astro di tutti gli ardimenti". Mi leverò e ricombatterò. Così voglio. Ci mettesti due ore a tagliarti l'osso del dito con quel paio di forbici atroci che fecero scappare fuori della tenda Simone Canepa. Ebbene, io l'ho qui sotto il mio guanciale, quel tuo paio di forbici.»

La sua presenza è leggera. Il suo passo è leggero, i suoi gesti sono leggeri. La sua gentilezza affettuosa è intenta a non turbare l'aria quieta intorno alla mia inquietudine. La mia stessa infermiera non è cauta come questo brusco uomo di guerra. Penso al mio modo di trattare i marinai feriti, nell'Isola Morosina, che sembrava non sentissero male quando io li movevo sopra le tavole fangose che servivano di barelle.

Tuttavia questa sua gentilezza mi fortifica, simile a certe bevande leni che accendono il sangue.

Fabbrico dentro di me quell’acciaio che avrei voluto martellare quando traevo le mie dieci canzoni dalla «fornace imperterrita».

Su, fuoco, travaglia! – Gloria, fiammeggia! Su, cantor di genti, – con la Vittoria a gara!

Lo scontento e il corruccio degli anni imbelli, degli anni d’onta, mi s’illuminano come una aspettazione necessaria alla pienezza del compimento.

Rivivo in un attimo il compatto dolore dell’Ultima canzone. Riodo latrare nel sogno della duna oceanica i cani sardeschi, i mastini di Fonni, i veltri del Monte Spada. Rivedo la «schiera quadrata», che ha seppellito a Tobras i suoi morti, salire senza di me su pel sabbione impervio, senza di me andare verso «l’alba certa», andare incontro al certo destino senza colui che aveva creduto «essere il messo della nova vita – e della nova gloria il primo nato.»

Tutto è sogno.

Come e dove ho io raggiunto la schiera quadrata, e me ne son fatto capo, e irresistibilmente l’ho condotta «all’acquisto supremo»?

Ed è oggi dietro di me o è davanti a me l’ombra lunga dell’Eroe primogenito?

E non è vero dunque che sul limite della vecchiezza io sia rinato Principe della Gioventù eletto dai miei compagni della razza di Mario Bianco?

E non è vero che, per guidarli, «d’un più alto e puro fuoco» io mi sia riacceso in me stesso?

E non è vero che io li abbia guidati, non è vero che io sia per guidarli nel cielo nel mare e nella terra e in ogni più gran rischio obbedienti?

Ave, Giovine. Gloria a te nei cieli, – gloria nei mari, gloria su la terra!

Tutto è sogno, e fato occulto, e predisposizione di volontà.

L’urgenza dell’intima forza mi slega. Gli urti del cuore mi sfondano il petto. Gli urti della nuca mi stirano la benda.

Con un sobbalzo repentino mi sollevo sul letto, mi strappo le fasce, ansando d’un affanno aspro come il singulto.

«Non posso più stare qui. Non voglio. Aiutami, Cagni. Portami fuori. Salvami.»

Sgomento egli mi sostiene col suo braccio, mi regge il capo con una mano; cerca di persuadermi, di placarmi, di riadagiarmi nella mia miseria.

«Ti prego! Ti prego, amico mio, compagno mio! Non posso guarire. Non debbo guarire. Toglimi da questo supplizio inutile. Aiutami a liberarmi da questo inganno, da questa congiura. Salvami.»

Egli è sbigottito. Entra in lui la mia angoscia e lo confonde.

Brancolo. Riesco ad accendere la lampada azzurra a capo del letto. Vedo illividito dalla luce lùgubre il mio fratello della mia medesima età. Ed egli mi vede sbendato, con l’occhio gonfio e lacrimante, con quella faccia contraffatta che l’altro giorno conobbi nel piccolo specchio rotondo del dottore.

L’infermiera sopraggiunge. La volontà di rivolta mi si fiacca sotto le mani pietose che troppo tremano. Tutta la forza mi si scioglie in sudore perfido. Il sudore le lacrime e l’umidità della compressa ammolliscono il mio cruccio, afflosciscono la mia tristezza e tutto me. Non chiedo più nulla, non valgo più nulla.

Dove sono le forbici della feroce pazienza? Lassù, lassù, in una lontananza insuperabile, sotto la tenda polare, fra i resti del povero cane scoiato.

L’Ammiraglio mi parla dell’Isola Morosina come d’una grande nave da battaglia ancorata davanti alla costa nemica. Egli sa quel che io feci, coi marinai, nell’ottobre del 1915.[52]

E anche una volta tutto diviene presente e vivente, tutto palpita e sanguina. Si partono dalla sponda del mio letto le passerelle di tavole posate sul fango; e mettono il muso nel mio guanciale come nella sacchetta da biada i maremmani villosi dei due cavalleggeri che guardano i fili del telefono.

Vedo risfavillare gli occhi felini dei giovani tenenti di vascello che divorano la minestra grossa, mentre nella baracca della mensa io porto l'ordine di cominciare il tiro a mezzogiorno.

Ora cammino con quell'ardente allegrezza per la viottola, sopra i mattoni messi a far ponte nella belletta.

Ora salgo per la torre di legno simile a quella di una pagoda, nascosta nella gran fronda della quercia.

I marinai gridano da tutti i loro denti abbaglianti.

Vedo la Sdobba e il Quaranta cerulei, la corona nevata dei monti, un lembo del Bosco Cappuccio, e Ronchi, e Doberdò, e la macchia di Monfalcone, e i fumaioli, e la Rocca, e Duino, e la smotta rossa di Sistiana, e Miramar, e Barcola, e Trieste laggiù come una forma di luce, come mi apparve la prima volta dall'alto fra i tiranti dell'ala, tutta lieve e raccolta, quasi pudica.

Una libellula trasparente si posa sopra una foglia di quercia. Un'allodola si spazia cantando e non si sazia.

Odo tra gli alberi già malati d'autunno le voci dei marinai e delle cornacchie.

Un gabbiano brilla nell'aria come un idròttero da caccia.

I pioppi d'oro digradanti mi rapiscono musicalmente come uno sminuire di arpa.

«Pezzo uno, attenti! Castagnola, fuoco!»

È il primo colpo. La sinfonia comincia. Tutte le valli rombano.

La batteria Gazzola tira sul castello di Duino, dove nel tempo degli ozii e dei giochi vissi giorni di delizia.

Gazzola spara dal ponte che sta contro la riva sinistra nascosto da fascine e da frasche.

Vedo la granata scoppiare al limite del bosco.

Che è questo clamore?

Per tutta la riva il megafono trasmette l'ordine del giorno che il Duca d'Aosta invia ai marinai.

La sinfonia cresce. Gazzola tira. Buraggi tira. Il sole mangia il fumo giallastro. Il clamore si propaga per tutte le batterie. Ogni pausa è riempita dal trillo ebro dell'allodola. Ma a poco a poco anche l'aria doventa di metallo.

«Pezzo quattro, attenti! Castagnola, fuoco! Pezzo quattro, fuoco!»

Piccolo, biondiccio, coi baffi tagliati a spazzola sul labbro sporgente, l'ufficiale calcola sopra un quaderno i dati di puntamento.

«Pezzo uno, direzione 1454, elevazione 345.»

Gli sta accanto un timoniere dalle quadrate spalle, sempre col microfono all'orecchio. Ha due larghi occhi bruni venati di sangue come quelli di un corsiere soriano. Ha barba corta e focosa, narici aperte, soffio veemente. Par stampato nel vecchio stampo nostro del partigiano furibondo di parte nera o bianca. E male origlia chino a quel vano arnese.

Dice: «Sdobba domanda se è B1 o B2.»

Meglio direbbe: «Togli, Dio, che a te le squadro.»

La grande bùccina di metallo, sporcata di verde, è appesa al ramo. Uomini e cose, siamo tutti inverditi come la quercia che ci nasconde.

«Pezzo due, direzione 1402, elevazione 230.»

Il colpo va in mare, corto. Di là dalla linea d’acqua le case di San Giovanni appaiono tranquille nel sole d’ottobre, intorno al campanile.

Buraggi spara su le case di San Giovanni per regolare il tiro. Anche il quarto colpo è corto. È finita la serie.

Il marinaio Uroni ha il polmone traforato da una scheggia mentre sta riallacciando un filo telefonico. Non si lascia cadere indietro. Rimane ritto su le due gambe, e contiene coi denti serrati il vomito di sangue. Quando il cómpito è fatto, stramazza, mentre pel filo riallacciato passa il comando.

Ricomincia la serie.

Marinai! Marinai!

È la mia voce, la mia voce di compagno, che squilla nell’ombra degli alberi folti e bassi dove la sera fluviale blandisce le baracchette di legno come se fossero le capanne della felicità.

Ora questo fiume è fatto più misterioso che il Timavo fulminato, laggiù, dove si lavò il cavallo schiumante del Dioscuro. Una banda di luce rossa arresta le nuvole fuggiasche. I cannoni sono roventi, sporcati di verde anch’essi, sopra i pontoni coperti di frasche. Mi scottano la mano.

Dentro questo pontone ridormirò stanotte con un occhio solo, tra le munizioni e i sacchi, nella cuccetta stretta come le quattro assi del nero falegname.

Bruciatemi il mio letto d’ospedale!

Chiamatemi i marinai, che vengano a formare le righe in questo spiazzo che pare una velma di laguna ed è a centomila cùbiti sopra la vita di ieri.

Marinai! Marinai!

Tutta l’ombra è una conca ritorta per ingrandire la mia voce.

Mi sembra di distribuire una bevanda cordiale alla fatica e alla febbre.

Sento nella mia pelle d’uomo i cannoni che si freddano a poco a poco.

Nell’ombra la forza compatta è grigia come il ferro nuovo; ma la gentilezza mostra nel sorriso i denti puerili.

Chi mai è stanco?

Andiamo al rifornimento delle munizioni, figliuoli. Il tiro è finito. E ricomincia il tiro.

I pontoni stanno acquattati come il bévero «ch’è bestia e pesce». Nel silenzio che sa d’acqua, si freddano i cannoni e respirano dalla culatta aperta.

I marinai passano in fila, con la granata su l’òmero, nella bella sera belli come i portatori attici di vasi sacri.

Chi non teme la morte, non muore. E la morte non vuole chi la cerca.

Stavo addossato al parapetto del Pezzo tre. Mi sono mosso per allontanarmi dalla batteria e risalire all’osservatorio arboreo.

Una granata austriaca scoppia sul parapetto del Pezzo tre. Quattro feriti.

M’aveva preso per mano mia madre?

Accorro. Mi pare ch’ella non mi lasci la mano. Sa che sta per udire dal sangue l’accento di Ortona, l’accento del suo paese.

Incontriamo un marinaio che porta una manica del sottocapo cannoniere listata di rosso e l’orologio del polso con la sua stringa di cuoio in brandelli. Un rugghio lungo riga l’azzurro sul nostro capo. La passerella è spruzzata di sangue. È una tavola? È un tizzo che sfavilla.

Ma le barelle non sono se non tavole, non sono se non tavole fangose. E dove pigliamo le fasce? e dove pigliamo i medicinali?

L’eroe nudato si leva novamente dalla creta umana. Si rifoggia nel fango dell’origine.

«Perché la batteria non tira più?»

Quale ansia sgorga così dal corpo squarciato?

C’è un corpo convulso e sanguinoso; e in tutto quello strazio palpitante c’è un orecchio vigile, c’è un apice d’anima che ascolta e anela.

Giuseppe Maggiora non pensa se non all’arme sua. Vuole udire il tuono dell’arme sua. Il sangue gli cola dal naso nella bocca smaniosa.

«Or è quattr’anni, il 18 d’ottobre, comandante, eravamo a Bengasi. Se ne ricorda?»

Questa è la prima parola ch’egli dice a Buraggi quando lo vede: ricordo di guerra, ricordo di vittoria, scorcio eroico del tempo e dell’animo tra due sorti.

E ricomincia a smaniare per il suo pezzo che s’è ammutolito. Vuol ritornare al pezzo. Stroncato, vuole rialzarsi per ricombattere. Tenta di levare la mano intrisa, per minacciar vendetta.

«La batteria non tira più!»

O mio Maggiora, dove sei? Sei alla Mandria? sei alla Venaria reale? Ricominci a vivere e ad ardere?

E perché stasera non sei al mio capezzale come io ero al tuo, in quella notte di ottobre, in quell’ospedale numero 71 dell’Isola Morosina?

Te ne ricordi?

Non volevi mai cessare di dirmi la tua gratitudine, a me che mi sforzavo di non cadere in ginocchio e di non baciarti le mani.

E c’era, lì accanto, il sottocapo Corsani; che anch’egli, come te, pensava sempre ai suoi pezzi. E gli avevano portato via l’occhio destro dall’orbita. Ed era bendato come sono io ora. Ed era così sereno e così dolce che ora mi fa vergognare.

Te ne ricordi?

E c’era anche Uroni, quello del filo; ed era in pericolo, e non pensava che alla batteria, e si raccomandava e supplicava per ritornarci; e piangeva di rammarico, e prometteva d’essere migliore, e non sapeva d’essere sublime.

E non lo sapevi neppur tu, di te, o mio Maggiora.

E, quando escii da quell’ospedaletto da campo su l’Ausa, col mio occhio destro perduto, pensai nella mia tristezza selvaggia a quei pochi che avrebbero pianto. Pensai a Corsani, che avrebbe pianto. Pensai a te, che avresti pianto.

E stasera quanto mi sarebbe dolce avervi tutt’e due, uno da una parte e uno dall’altra, al mio capezzale!

Anche un altro avrebbe pianto, forse di più: Giovanni Federico, il marinaio della terra di mia madre, il marinaio di Ortona.

Ma non ha più se non le sue occhiaie d’osso, là nel piccolo cimitero dell’Isola, dove avevo promesso di porgli una pietra scolpita in memoria e non gliel’ho posta ancóra.

Stasera io lo raccolgo un’altra volta, lo stendo un’altra volta su quella tavola rozza ricoperta dal mio mantello di cavaliere. E anche stasera mia madre è con me, e m’aiuta.

Il più bel sorriso umano è il sorriso che luccica su i lembi lacerati del dolore inumano.

E quale Maria ebbe mai il viso di costei che si china?

Giovanni è ferito all’addome, è ferito alle reni, è ferito al costato. E da che banda lo poseremo noi?

Se lo mettiamo bocconi, non grida. Se lo mettiamo supino, non grida. Eppure il suo strazio fende anche la tavola morta. Sono inginocchiato nel fango. E nello spasimo silenzioso egli punta i piedi contro la mia coscia. E io serro le mascelle.

Ha i piedi nudi. È mezzo denudato. Ritorna alla culla. Ritorna alla razza.

Sono della sua razza; e soffro il suo dolore con una vastità smisurata che non so dire, da tutta quanta l'infanzia a tutta quanta la vecchiezza, e per tutti i fiumi dalle sorgenti alle foci, e per tutte le montagne dalle radici ai vertici.

La sua povera carne è la mia povera carne. La sua costanza nel patire è la costanza di mia madre e della mia gente.

È là bocconi. È stroncato. Ha vent'anni.

È là steso come quegli animali che il beccaio squarta sul banco del macello. Tanto la sua anima è divina quanto il suo corpo è bruto. Non è coperto se non dai brandelli della sua camicia rozza; e le pudende palesate, i segni del sesso, aumentano il ribrezzo e la miseria e l'innocenza e la compassione e il sentimento sacro della genitura che si spezza.

Ha la faccia imberbe rivolta dalla mia parte, e da me non distoglie mai lo sguardo. Mi beve. Beve da me una pietà che gli torna dall'altare della chiesa dove fu battezzato e cresimato.

Mia madre per la mia bocca gli parla come gli parlava sua madre.

E il più lieve dei suoi sorrisi infantili appare all'estremità del suo strazio.

*

Musiche incomparabili della guerra divina!

L'eroismo, il sangue, la morte, la carità, la speranza mi avevano messo in stato di grazia per ricevere e prolungare la melodia inaudita.

Che m'era mai, al paragone, il sentimento musicale che nel quadro di Tiziano digrada le canne dell'organo portatile e gli alberi nobili del giardino in distanze simmetriche misti alle fonti?

Nessun organo massimo di cattedrale riempì dei suoi tuoni la navata come quel gran viale di pioppi silenzioso riempiva la mia anima.

Altri nervi e tendini e fibre s’erano rotti nel separarmi dai feriti e dal moribondo. M’ero mal lavato, e avevo ancóra il sangue dentro le unghie come l’avevo su i panni.

O Isola Morosina, tutta flava d’erbe e cèsia di stagni, eguale alla più chiara figliuola di San Marco, supina verso il vespero di ottobre, io ho lasciato in te il più profondo mistero della mia passione, ho lasciato in te il più segreto polso della mia musica.

Invidio l’umile eroe ventenne della mia stirpe che ha pace in te sotto la sua piccola croce di legno grezzo. Egli forse non ode; ma, se io fossi coricato in quel tumulo di terra fresca che gli feci con la zappa del becchino senza nome, certo udrei perpetuarsi nella mia eternità la melodia dorata dei tuoi pioppi.

C’era un angelo che li numerava? e c’era un angelo che li temperava? e c’era un angelo che li concordava?

Tutt’e tre avevano pel mio amore il vólto del moribondo sorridente.

*

Quanta vita, quanta rossa vita è ancóra in me!

Il mio dolore è pieno di sangue. I miei sogni sono pieni di sangue. Ogni mio pensiero ha un peso di sangue.

Talvolta in me repugnante il mio passato sanguina come un macello ingombro di bestie squartate e appese.

Scrivo la mia passione col sangue. Come il modellatore ha la creta sotto le unghie, io ho sotto le unghie il sangue risecco.

C’è là, su la piccola tavola dei farmachi, tra la fiala gialla dell’atropina e il rotolo delle fasce, la bacinella che rosseggia; e nel rosso brilla un sottile strumento d’acciaio.

Le imposte dell’ultima finestra, laggiù, sono socchiuse.

È il tocco dopo mezzogiorno. Sono solo. La mia gente è al pasto. L’ora trafigge i miei piedi con un chiodo più aguzzo.

Di tratto in tratto un soffio d’aria giunge alla mia benda cieca.

Ho sete. Dianzi Renata aveva nel bianco degli occhi un tremolìo di ruscelli.

La mia gente mangia. Si riconforta.

Un filo vietato di sole entra per le imposte socchiuse. Fa risplendere la bacinella. Entro i margini di porcellana il sangue fresco ha la vivacità d’una rosa di porpora.

Un’ombra lieve passa e ripassa. Un’ombra labile sfiora il catino; si dilegua; ritorna.

La seguo intento. Basta ad agitare la mia malinconia e ad esasperare la mia inquietudine.

È un’ombra di farfalla.[53]

Il buio si raddensa, mentre il cratère dell’occhio riscoppia.

È come una insurrezione subitanea di nuvole affocate, che solleva e inebria un ritmo epico.

È una materia solida e ricca atteggiata come un dolore e un furore di rupi in metamorfosi.

È uno sfondo per un gran gesto che non so.

Tutto riarde. L’alba non ha più rugiade ma faville.

Ecco che incomincia il mattutino degli uccelli.

Da principio è come un cigolìo di tizzi verdi.

Il fuoco s’appiglia, si dilata, divampa.

Il fuoco trilla, cinguetta, garrisce.

Distinguo nel coro acceso un altro suono.

Il suono estraneo cresce di forza. Il canto sembra che ceda.

Indovino la pioggia.

La pioggia scroscia sul canto come sopra un incendio basso di sermenti.

Il canto si divide in strette lingue di fiamma.

A poco a poco la pioggia l'opprime, lo fiacca, lo spegne.

Lo scroscio eguale domina.[54]

La Notte ritorna; poggia i gomiti alla lettiera; si pone su la bocca il suo dito nero, e mi fissa.

Ho sempre sete. I torturatori mi vietano di bere, e continuano ad acciaiarmi con l'iodio la bocca.

Oggi una parola, nel cervello vacuo, il suono d'una parola insistente m'incrudelisce il supplizio, tra imagini liquide e fredde: *aloscia*.[55]

Credo che fosse una bevanda estiva di limone, di miele e di spezie.

*

Il dèmone ha riacceso in fondo al mio occhio tutti i fuochi; e soffia sul tristo rogo con tutta la sua follia, come nelle più disperate ore di questo martirizzamento senza remissione.

L'arsura mi riduce tutto il corpo misero in un fastello di stipa al margine della vampa.

Si moltiplica la foglia di felce che m'ho dentro l'occhio; s'alza, s'infolta.

Ecco che sono come quella macchia di felci, color di rame e d’oro, che nella foresta incendiata della Landa vidi non tocca al limite dell’incendio.

La vampa l’aveva sfiorata senza bruciarla. Ed ero pieno di meraviglia e di superstizione nel vedere quella cosa accendibile e lieve su l’orlo del fuoco, intatta. Era pronta a infiammarsi in un attimo, a incenerirsi in un attimo; e la voracità del fuoco l’aveva risparmiata a miracolo.

Chi mi fascia di cenere cocente? L’apice del cuore sfavilla, e traversa la cenere.

Sono la mia cenere e sono la mia fenice. Sono opaco e risfolgoro.

Sopravvivo al rogo, ebro d’immortalità.

Chi m’ha issato sul mio cavallo con una mano tanto imperiosa?

Lo spirito dell’attenzione entra in me come un dio armato di mille occhi.

L’attenzione crea quel ch’ella rimira.

Creo l’ardore.

Il mio intimo fato è questo.

O selva dell’Estremo Occidente! O foresta delle piaghe opime! O esilio della mia virtù lacrimata come la résina!

Cavalco attraverso le pinete già arse.[56]

Vo errando per le giovani pinete senza avvenire, sacrificate come i fanciulli di prima scelta nel bronzo arroventato dell’idolo.

Il terreno è caldo e qua e là fumido, nerastro, striato di cenere bianchiccia.

I pini sono foschi, avvampati fino alla cima, senza aghi, con i soli rami nudi; ma tutti in piedi come i martiri invitti.

Qualcuno è incarbonito; e il fuoco lavora tuttavia nel tronco mozzo, cerca le radici, mangia sotterra.

Qualcuno ha la sua nerezza coperta da lievi falde di cenere per tutto il fusto scabro.

In ogni tronco vuoto lo zoccolo della mia bestia può affondarsi come in un fodero arroventato. Non allento mai la vigilanza. Sono tutt'occhi e tutto acume. Gli stecchi neri minacciano di forare la suola sparsi come quei triboli di ferro che spedavano le cavallate avversarie.

La cinigia scotta. Sento l'odore dell'unghia abbruciaticcia, come alla porta del maniscalco. Respiro la vampa. Odo un soffiare, un crocchiare, uno sgrigliare intermessi. Grondo e anso.

Chi è quell'uomo, col vólto arsicciato, coi panni in fiamme, che si voltola nella sabbia del guardafuoco e urla?

M'avanzo per la landa cenerosa.

Cavalco per la selva fosca, tra cenere e sabbia.

Di quando in quando un turbine tacito solleva la cenere a grande altezza.

Vedo nel cielo muto alzarsi la lunga tromba esile che ondeggia.

M'incanta.

Volgo verso quella il cavallo per osservarla da vicino.

Come mi accosto, si dilegua.

E un'altra sorge più lontano.

E m'incanta.

E m'accosto. E svanisce.

E un'altra sorge ancor più lontano; e un'altra ancóra; e ancóra un'altra.

Vacillano taciturne per l’aria ardente; accennano; si disciolgono, si disperdono.

Sono come le larve degli olocausti.

Varco i fossi; trapasso le larghe vie sabbiose, chiamate guardafuochi nella Landa, che non valsero a preservare le selve contigue. La sabbia v’è mescolata di cenerume e di carbonella trita.

Sotto una frana un groppo di radiche brucia e fuma cigolando, sibilando, crepitando.

Qua e là, in mezzo all’incarbonimento e all’incenerimento, scorgo un filo d’erba secca intatto, una foglia intatta di felce.

Scopro qua e là, su i cigli dei fossi, dov’è giunto l’incendio, un ciuffo d’erba verde, uno stelo carico di piccoli fiori rosei o violetti.

L’anima attonita allude a sé stessa.

Non più larve di cenere, ma colonne di fumo tetre.

E un rombo sinistro, che sembra salire dal cuore della terra.

Per mezzo ai pini arsi incito il cavallo come verso la voragine espiatoria.

Il fàscino serpentino del pericolo mi cerchia il petto.

Il suolo fumiga e sgrìgliola sotto gli zoccoli.

La nube grassa del fumo ingoia le fiamme discoste.

L’agrore della résina mi morde la gola.

Il rombo cresce, mi percote, m’assorda.

Dall’intimo un canto mi scoppia a contrasto quando fra tronco e tronco subitamente appariscono le fiamme vive.

Bellezza del fuoco, mi sei più nuova della primavera, ogni volta.

La moltitudine delle fiamme è schierata in campo, dinanzi a me, come un esercito impenetrabile.

Sopra la stroscia della ragia, sopra il friggìo della résina, sopra gli schianti e gli scoppii, cantano.

Sono schierate in una linea sola che s'avanza, voracissimamente.

Mi mangiano gli occhi, mi mangiano la faccia.

Sono di colore aranciato, che riceve a quando a quando una mescolanza di azzurrognolo, di verdigno, di grigiastro.

S'incupiscono talora come la bragia; abbarbagliano talora come la folgore.

Ogni lor diversità mi turba, come gli sguardi che màgano.

Hanno lasciato dietro di sé la foresta incarbonita e fumigante. Si avanzano in lunghissima catena. Spiegano una fronte di battaglia che si perde nella lontananza addentrandosi nel nuvolo del fumo nero.

La lor violenza è tale che non sembra nascere a fior di terra, là dove lo sterpeto si radica, ma irrompere dal profondo, insorgere dall'abisso, come il vòmito dei cratèri aperti.

Hanno la violenza e la pertinacia, l'impeto e la costanza.

Insegnano a combattere.

Ecco i modi dell'arte ignea.

Assalgono i tronchi tentando prima le radici palesi, le barbe esterne.

Poi strisciano su per le scaglie.

Sembra che pàlpino, sembra che cérchino dove meglio possano mordere.

Si appiccano là dove un ramo fu potato, là dov'è una ferita resinosa, una piaga aromatica; e persistono.

In una pausa del vento, si abbassano.

Ma quella che ha addentato il tronco nel punto vivo, quella non lascia. Resta sola, sospesa, intenta a mordere, intenta a divorare, distaccata dalle altre, sola con la sua fame e con la sua furia, ostinatissima.

Penso, non so perché, a quei combattimenti navali, a quegli abbordaggi e arrembaggi disperati, quando i pugni e le mascelle si afferrano ai bordi delle navi, e le scuri avverse troncano i polsi, mozzano le collòttole; e le mani terribili restano tuttavia abbrancate al legno, le dentature restano conficcate nel legno, mentre i corpi piombano giù e si sommergono.

Così le branche rosse della fiamma, così le fauci rosse della fiamma restano apprese al tronco, separate dal corpo che s'abbassa.

O combattente inerte, ricòrdati del fratello di Eschilo.[57]

Certi tronchi ardono da una sola banda, come se il fuoco rompa da dentro per l'incisione verticale praticata dal resiniere.

Il fuoco è come una bandiera lacera ghindata all'albero.

Ecco, il vento rinforza.

Tutte le bandiere vittoriose sbattono e garriscono, e si lacerano in lembi che svolano.

Una grande raffica salsa giunge dal largo.

Il fuoco balza e rimbalza, sorpassa le cime, investe i pini intieri, li arrossa dalla radice alla vetta, con un fragore di tempesta.

Scaglie di scorza infiammate e pigne ardenti schizzano a gran distanza come i lapilli dei vulcani.

I nidi innumerevoli filati dalle larve dei bruchi infiammandosi volano a distanza ancor più grande e propagano l’incendio laggiù nella selva sicura.

La résina frigge, sgrìgiola, stroscia. I vaselli d’argilla, bollenti, roventi, traboccanti, saltano, ricascano, scoppiano come le bombe manesche. Ogni raffica dardeggia miriadi d’aghi rossi.

Per entro al fragore una melodia misteriosa si disegna, si allunga, fluisce.

Cantano le Salamandre?

Le fiamme s’involano col fumo sino al cielo.

Un turbine di fumo fosco occupa l’aria, assalta il sole.

Vedo il sole attraverso, simile a un disco rossastro che sia per freddarsi.

Non lo vedo più. È ingoiato.

Il vento fa tregua. Il fumo si dirada.

Rivedo il disco. A poco a poco, da rosso diventa fulvo, da fulvo diventa biondo.

Ma nell’ombra l’incendio è più splendido di lui.

Ecco che tutto l’orlo del nuvolo fumido s’imbionda, splendidissimo.

Il sole vince?

Per un attimo risfolgora nell’azzurro, mentre la grande fiamma s’abbatte e striscia.

Ma lassù, in quei nodi alti dei tronchi, la piccola fiamma vige e rode.

Ma lassù, nei tronchi spossati, già abbandonati alla morte, la piccola fiamma pervicace ricerca l’ultima stilla.

E la melodia misteriosa nella pausa dell’assalto si fa più distinta. È chiara come un canto soprano. Mi rapisce di là da ogni ardore.

Cantano le Salamandre?

L’Oceano risoffia le sue raffiche fra duna e duna gagliarde.

Il rombo e lo stroscio soverchiano la voce fatata che scioglie dal male chi arde.

Il rombo e lo stroscio si mutano in mugghio di bùfale, in rugghio di leonesse.

Rinfuriate le fiamme s’avanzano in ordine di battaglia più alte e più spesse.

«A me la selva!» grida il condottiere implacabile che porta il mio viso di guerra. «A me tutta la selva e tutto l’aroma!»

È primo all’assalto; e primo con la sua mano rossa afferra all’irsuto la chioma.

«Uomini, a me! A me, gente della foresta!» grida l’avversario audace che porta il mio viso di guerra.

Il fuoco abbatterà il fuoco, la fiamma ucciderà la fiamma, perché dalle due ceneri ostili sia rifecondata la terra.

Chi è quell’uomo, col vólto scottato, con i vestimenti accesi, che si getta contro la sabbia e vi s’addentra come per seppellirsi?

Né si spegne.

A me, uomini! Vecchi, donne, fanciulli, a me! A me tutta la gente della Landa, che ha mani e soffio!

Io guido il controfuoco.

Alla catena delle fiamme è opposta la catena umana. Alla fronte dell’incendio è opposta una fronte contraria.

Il controfuoco divampa.

Con lunghi rami freschi di pino i giovani i vecchi le donne i fanciulli battono la belva rossa per forzarla ad avanzare contro l’altra belva che s’avanza.

Aiuta aiuta!

La fiamma fustigata si ritorce. Le folate del vento rovesciano il fumo su i battitori. Il riverbero sempre più forte arsiccia i cigli i sopraccigli le barbe le vesti. La gola si dissecca, gli occhi lacrimano.

Aiuta aiuta!

Il controfuoco avanza. Il nemico s’approssima. S’ingialla e s’arrossa a volta a volta. Si frange in miriadi; si ricompone; si dissolve; si disgrega. Stroscia, stride, crocchia, cigola, sibila, schianta.

Aiuta aiuta!

Da quali viscere sorge questo urlo di dolore e di terrore, che mi spacca l’anima?

Non è più la voce dell’elemento. È la voce della creatura.

Prese tra il fuoco e il controfuoco le bestie impazzate cercano lo scampo.

Il fuoco le incalza, il controfuoco le serra.

Accecate dal barbaglio còzzano i tronchi già crepitanti nell’afa che cresce.

Per il lungo corridoio torrido del laberinto senza uscita si precipitano mugghiando; e il mugghio lùgubre rompe la soffocazione della fuliggine, in un turbine di scaglie accese e di pigne ardenti.

Aiuta aiuta!

Calpestiamo la bragia, calchiamo i tizzi, inghiottiamo le faville.

Questi battitori ostinati sono una falange di martiri costretti a combattere il fuoco del Signore?

Ciascuno ha di contro a sé dritto un angelo fiammeggiante e mille spade tortuose.

I fanciulli piangono; i vecchi cadono su le ginocchia; le donne ululano come nel parto maligno.

E chi è il Signore di questa battaglia corrusca?

E quale dei secoli profondi questa lotta di fiamme arrossa?

Veggo la grandeva Cibele senza torri e senza leoni.

Veggo la sua veste variegata d'aria d'acqua di terra e di fuoco.

Veggo i suoi portatori di pini, le schiere irsute dei suoi dendròfori somiglianti all'albero sacro.

Chi ulula? Chi rugge? Chi chiama dall'abisso e dal sommo?

Il sole è oscurato.

Il tuono dei Novissimi è questo che dòmina l'urto dei due avversarii ruggenti?

Dove si scontrano, tutto è già divorato. Tutto è nero tizzo e bragia e cenere calda. Non c'è più esca.

Il fuoco muore.

Il fuoco è morto!

Attonito è il dolore, e il terrore ammutisce.

Ma, ecco, un turbine tacito prende la cenere che tuttora sfavilla, e la solleva al nuvolo tetro che si dirada.

Veggo la lunga tromba esile montare, vacillare, lontanare.

È la larva dell’olocausto.

Olocausto, la fresca vittima

biancovestita e altocinta

tende verso il tuo splendore

la mano colma di rugiada

come il calice solitario del vilucchio

che l’alba riempie fino all’orlo.

Olocausto, Olocausto,

ti fu sottratto il cuor dell’uomo,

dove il sangue lottava bogliente

come nella pensile argilla

la résina d’oro gemuta.

Ma la mano del rapitore

fu arsa fino all’osso del polso;

e fu espiato l’ardire

e testimoniato il futuro.

Olocausto, Olocausto,

non spegnere nella tua cenere

l’astro dell’immortalità,

ch’era favilla in vetta ai precordii.

È ancóra il turbine fùnebre

che risolleva la cenere morta?

È quel che non muore.

Le tacite larve risalgono

il silenzio del cielo mondato?

Il silenzio attende.

Da quali acque soffia lo spirito

che commove l’esangue deserto?

Son placate le acque.

Che è questo fremito d’ali?

Che è questo baleno di penne?

La specie del Sole.

Che è questo miracolo d’oro

più bello di tutte le fiamme?

L’inno redivivo, o re Lemuel.

Odo cantare le Fenici!

L’ebrietà si precipita

in me come fiumana celeste.

Sento in me il mio dio.

Odo cantare le Fenici

un canto che ha l’odore della mirra

e il giubilo dell’amarezza.

Sento in me il mio dio.

Tutta la cenere è seme,

tutti gli sterpi son germogli,

tutto il deserto è primavera.

Sento in me il mio dio.

Tutta la selva è rinata di palme,

tutta la selva è alta nell’etere, immune

dalla servitù d’ogni peso.

Sento in me il mio dio.

Cantano in vetta alle palme idumèe,

senza piegarle né crollarle,

cantano le Fenici rinate.

Sento in me il mio dio.

O Fenici degli Olocausti,

non dirò la vostra porpora oriente

né il vostro cimiero d’astri ignoti.

Vedo in me il mio dio.

O Fenici degli Olocausti,

non rivelerò la parola votiva

che apre e chiude ogni giro dell’inno.

Servo in me il mio dio.[58]

TERZA OFFERTA

SONNOLENZA di calen d’aprile.[1] Pioggia meridiana che s’attenua sul fogliame e finisce.

Il mio sopore mi accorda col giardino che non vedo.

Sento che è l’alta marea e che la riva è immersa.

La melodia degli uccelli mi risuona in tutto il torace, come un canto dei miei spiriti consolati.

Tregua divina. È un sopore che somiglia all’estasi, trasparente e liscio come un ruscello del piano.

Non sono vegliato dalla Sirenetta, ma da suor Acqua, dalla creatura «humele, pretiosa et casta» del Cantico.

Con le sue lunghe mani argentee ella cerca nella mia magrezza le mie vene, le districa, le separa, le allunga, le conduce nel senso della terra e della pace.

Mi sembra di sentirne una discendere dall’òmero per il braccio con una limpidità virginale e fluire di là dalle dita, allungandosi di tra le dita come un arco di cristallo per sonare uno strumento fatto con le corde della pioggia primaverile.

Odo la pioggia che ricomincia, dopo la pausa.

Il mio udito galleggia su la sonnolenza, come quelle foglie natanti che hanno la forma d’un’orecchia intenta.

La melodia degli uccelli e degli spiriti va mancando.

Sento a un tratto la bocca riseccarsi. La làmina d’acciaio riveste la mia lingua e il mio palato.

Alzo la mano verso quella che mi veglia.

«Suor Acqua!» mormora il glicine molle. «Suor Acqua!» gridano i rosai ansietati di fiorire. Le viole del pensiero, chinando i loro visi lacrimosi, sospirano: «Suor Acqua!»

Sono come una di quelle colline coniche dipinte nei fondi dei quadri umbri, con una vetta di calvario adusta e i fianchi rigati di ruscelli.

Essere un bel pino italico
sopra un colle romano,
quando la luna è colma;
e sentire il vento della notte
muovere le tenere cime
che rinascono in mezzo ai vecchi aghi
in sommo dei vecchi rami
rosee come dita di pargoli.

Essere il più alto e il più fosco cipresso
della Villa d’Este,
dopo il crepuscolo,
quando la fontana
rimuove il velo del capelvenere
dalla sua orecchia stillante
per ispiare il romore remoto
della cascata tiburtina;
e palpare la grazia della sera
con il chiaro verde sensibile
che orla il fogliame funerario.

Essere nel Fòro
lo spirito di una cieca erba
e penare paziente
per iscoprire la fenditura della pietra
veneranda
su cui scalpitarono i Trionfi;
e alfine trovarla,
e far forza con l’esile capo,

e spuntare, e inverdire, e gioire del sole
che mai vide alcuna cosa più grande di Roma. [2]

Tregua breve. Di nuovo l'ansia mi sforza il cuore, l'ambascia mi vuota il petto.

Luigi Bresciani e Roberto Prunas vengono a visitarmi; [3] e m'annunziano che domattina faranno la prova di lungo volo e che quella prova sarà finalmente ritenuta come la collaudazione del grande apparecchio marino in cui tutti noi combattenti adriatici abbiamo riposto le nostre speranze di predominio e di vittoria.

Il cuore mi batte così rapido che mi par di morire. Il rombo m'impedisce di udire le parole. Sento che Gino si piega su me e mi pone la sua mano sul petto. Perdo il senso del tempo e del luogo. Siamo come quando ci appoggiammo l'un contro l'altro per sostenerci, mentre i quattro marinai prendevano il lenzuolo funebre per i quattro lembi e portavano il cadavere del nostro Miraglia verso la cassa aperta che stava sul pavimento parallela al lettuccio.

L'orrore improvviso m'imprigiona il corpo come in un masso di ghiaccio; e mi sembra che nel masso medesimo resti imprigionato il mio compagno.

Quanto tempo passa?

Il cuore s'è rallentato, ma muoio di tristezza.

Gino e Roberto se ne sono andati verso la notte. Saranno domattina l'uno a fianco dell'altro nel grande scafo alato, com'eravamo io e il mio pilota che un giorno rincontrerò a faccia a faccia.

Ho rotto il divieto. Mi sono levato su i gomiti per gettare dietro di loro l'ultimo saluto e l'ultimo augurio.

Non ho mai avuto una smania di levarmi più violenta.

«Prendetemi con voi! Salvatemi! E io vi salverò. Chi mi porta, porta la mia fortuna.»

Non mi odono più. Se ne vanno per la calle, se ne vanno per il campo, se ne vanno giù per il ponte.

Certo hanno compassione di me imprigionato. Ma non possono non essere ebri, come noi eravamo alla vigilia di ogni prova.

Ed è la seconda notte d’aprile. È l’interlunio. Vedo, attraverso il tetto, il cielo stellato. Le stelle di primavera sembrano nuove come i fiori del mandorlo. Profumano l’azzurro il vento e l’ansia della giovinezza.

Voglio respirare le stelle d’aprile.

Perché vi siete partiti da me così presto? Perché, Gino, te ne sei andato così presto?

Dianzi mi parevi saldato a me come in quella sera di decembre, in quella sera del 23 decembre, quando mi rialzai dall’aver sfiorato con le labbra il cadavere di tre giorni e ti vidi senza colore, ti vidi con quella tua bocca convulsa di bambino, e piegai la faccia su la tua spalla e singhiozzai con te.

Se tu fossi rimasto ancóra, se tu avessi lasciato andar via Roberto Prunas e fossi rimasto ancóra un poco, solo con me, certo avremmo veduto riapparire colui che amammo a gara; ed egli sarebbe stato in piedi fra il mio capezzale e la tua sedia.

Perché avevi tanta fretta?

Ti aspettava la tua piccola amica che io non ho mai conosciuta, in quella tua casa del sottoportico Barbarigo dove io non son mai venuto?

Ti aspettavano i tuoi cani, che una sera di decembre ti annunziarono a me e a Beppino mentre eravamo tutt’e due soffermati dinanzi al bassorilievo di Zara in Santa Maria del Giglio?

Ti aspettava la tua musica, che sembra ti aiuti a liberare dalla legge del peso le tue costruzioni esatte?

Non so perché stasera tu m’abbia lasciato tanto rammarico. Mi sembra d’aver sul petto affannoso l’impronta della tua mano.

Tu hai qualche volta il viso d’un bambino; e parlavi a me come a un bambino, nel promettermi che avresti aspettato me per condurre la prima volta il tuo apparecchio sopra il nemico.

Avevi l’aria di volermi illudere.

Ma io mi leverò. Fra pochi giorni io mi leverò. E ricomincerò. E ti dico che nessuna impresa temeraria potrà esser fatta senza la mia fortuna.

Io mi sono vergognato di voler guarire. Ma ora so che mi son lasciato martirizzare inutilmente. Il mio occhio è perduto. La farfalla prigioniera non c’è più, e non c’è più la felce. Un orribile ragno nero ha collocato nel centro il suo addome d’un sol pezzo. E non lo caccerà nessuno.

I miei dottori pareva avessero paura del miracolo. Ora non hanno più paura. Si compie il fato sinistro. Sappilo.

Avrai un ciclope attentissimo per compagno.

Dove sei? Sei nella tua casa, con la tua donna e col tuo cane? O sei tornato all'Arsenale, al ricovero della tua «Aquila marina», dove forse i tuoi meccanici lavorano di notte all'ultimo finimento?

Questo che io scrivo nel buio, su queste liste di carta poco dissimili a quelle di bordo con cui nel rombo assordante del motore comunicavo l'osservazione e l'ordine, questo che scrivo io vorrei mandartelo stanotte. Vorrei che tu sapessi stanotte, nella tua vigilia, come io pensi a te e quanto in te io confidi.

Ma forse tu non riusciresti a leggere questi segni.

Anche stanotte il letto oscilla e vibra come l'ala doppia tesa tra mare e cielo.

Non dormirò. Non posso dormire di notte.

E tu dormirai?

Tu devi dormire. Devi avere domattina la mano infallibile, l'occhio acuto, la mente pronta.

Sei per dare una nuova arma alla Patria.

Con te distruggeremo Pola. Non risparmieremo se non il Colosseo e le reliquie romane e le vestigia d'Italia.

Con te domineremo tutta la costa di Dalmazia. Minacceremo Cattaro e Durazzo.

Ho tanta smania di rivederti, di riparlarti.

Non senti che ti chiamo?

Se non dormi, perché non torni?

Il cuore ricomincia a battermi in gola. Che terribile motore ho nel petto!

E non so se muoio dall'attesa o se muoio dalla tristezza o se muoio dalla sete.

Lo sai? I miei carnefici non mi lasciano bere.

Mi sono severi come tu fosti severo a Luigi Bologna quando cadeste in mare con l'apparecchio e rimaneste nel mare nemico, e dopo ore ed ore di tentativi egli non poteva più tollerare il tormento della sete e voleva dissetarsi con l'acqua del tuo radiatore, e tu gli puntasti la pistola alla tempia e gli dicesti: «Se mi togli una goccia, ti sparo.»

Quanto mi piacque di te questo atto eroico verso un compagno eroico, per la salvezza dell'arma e di due combattenti! Di te che hai un sorriso così

timido, di te che porti inclinata verso la spalla sinistra quella tua testa imberbe e bionda di guardiamarina.

Ma stanotte, compagno, lasciami bere un sorso d'acqua del tuo radiatore.

*

Non dormo. Non posso dormire. Di notte meno che di giorno.

Ora che il mio occhio sinistro può vedere un poco di luce, un'angoscia inquieta mi assale quando su i vetri della finestra socchiusa s'illividisce il crepuscolo.

È l'ora dell'oscurazione per tutta la città, e io supplico di non chiudere la finestra. Bevo l'ultima luce con l'ansia d'un moribondo.

Quando gli scuri sono sbarrati, la stanza diventa una bara. Le quattro pareti serrano il corpo come quattro assi. I chiarori erranti nel fondo dell'occhio bendato formano la figura spettrale dell'insonnio.

Dorme Gino Bresciani?

Riodo il Largo del Trio degli Spiriti. La piccola stanza attigua, sonora come una cassa armonica, l'ha ritenuto come un cofano ritiene un aroma.

Stanotte il dialogo del violino e del violoncello non è se non un'implorazione che sale dalle profondità della morte.

Mi ritorna la sera di decembre quando misi la bocca nella pienezza della morte, nell'abete pieno della carne disfatta, come il giumento stracco alla mangiatoia.

*

Non mi sono assopito se non a giorno chiaro, quando ho veduto la luce trasparire per gli interstizii degli scuri e ho udito il canale risvegliarsi con le voci note e con i noti suoni.

Sentivo di continuo nel sopore oscillare il letto e dentro di me battere il motore malato.

È tardi. Il sopore non mi lascia alcun sollievo. Mi sento stanco e rotto. La bocca è così arida che non riesco a formare le parole. Il cuore disordinato sobbalza e si accelera, con violenze folli. L'infermiera mi cambia la compressa e le fasce. Le sue mani tremano.

«Chi approda alla riva?» le domando.

Un motoscafo strepita nella manovra dell’accostare. È uno strepito assordante. I vetri tintinnano e le mura vacillano.

«Vado a vedere» ella risponde.

Esce. Ritorna.

«Due ufficiali di marina sono discesi dal motoscafo e vanno verso San Maurizio.»

Il rombo continua. Ne soffro in ogni fibra. Sono pieno di gridi che non varcano i miei denti.

Ascolto. Distinguo un rumore di passi nella calle.

«E ora?»

La donna esce. Si affaccia alla finestra della camera attigua. Rientra.

«I due ufficiali accompagnano una signora velata. La fanno salire a bordo. Ripartono.»

Sono passate due ore.

Un motoscafo s’arresta di nuovo alla riva, e scuote la casa col suo rombo.

Interrogo l’infermiera.

Ella esce e rientra.

«I due ufficiali riaccompagnano la signora velata. Sembra sfinita. La sostengono.»

*

Mi sembra che non ho più stanza, che non ho più letto.

Sono steso nella calle, presso la piccola riva che odora di putredine nella bassa marea.

Sono là come un mendicante invalido.

Ho il capo fasciato da non so quanto tempo. Ho una piaga che nessuno scopre più e nessuno cura.

Non v’è nulla al mondo che sia più triste di questa piccola riva ove la povera compagna del morto è venuta a imbarcarsi per andare a vedere il cadavere, dove è venuta a sbarcare dopo averlo veduto per l’ultima volta.

Ha dovuto abbandonare le stanze dove viveva con lui e coi suoi cani. È diventata un’intrusa, è ricoverata in non so quale casa del Campo di San

Maurizio, qui presso. È sola, povera, senza più nulla.

Che fa in quest'ora? Non può vegliare il suo amico. Il cadavere è a Sant'Anna, nella stessa camera mortuaria dove io vegliai per tre notti Giuseppe Miraglia.

I marinai fanno la guardia come allora.

La grande bandiera navale copre la parete.

Chi mi ha detto che il viso non è scoperto perché tutto bruciato dallo scoppio dei serbatoi?

Come Giuseppe Miraglia, come me, ha l'occhio destro ferito.

Tutto il lato destro è contuso, rotto.

I ceri oscillano e si struggono nel mio cervello, come allora.

Vedo la povera creatura vedova scivolare di continuo per la calle della rivetta, lungo il muro corroso del giardino.

Non finisce mai di andarsene.

È uno straccio che palpita sul mattone cupo come il sangue aggrumato.

Ho sempre veduto qualcosa di sinistro in questa piccola riva verdastra, dalla sera in cui una vecchia gondola sbatté lungamente contro i gradini scoperti dalla bassa marea, putridi come l'orlo della fogna. Il gradino era diventato così alto che il piede non ci arrivava per discendere.

Un mattino della fine di gennaio, grigio e umido, uscendo dalla casa udii voci di donne chine sul canale. Chiesi che facessero.

Annegavano cinque gattini nati nella notte. Li portavano nel grembiule, li gettavano a uno a uno nell'acqua. La calle stretta, il campiello deserto col suo pozzo murato, sapevano di assassinio.

L'ombra della sciagurata non abbandonerà mai più il muro. La pietra è bagnata dal pianto, da un riflusso di pianto.

Dov'è Roberto Prunas nell'alta notte? Fin dove la corrente voltola il suo cadavere?

Ecco che la corrente notturna viene verso di me e me lo porta fra due acque.

Vedo il suo viso olivastro invecchiato da due profondi solchi che gli contornano la bocca sottile.

Aveva la faccia d’un pastore sardo scavata dal tedio e dalla riflessione. Usava l’ironia, talvolta l’arguzia, ma la sua maschera era come quei paesi solcati da torrenti aridi in attesa di piene subitanee. I solchi delle lacrime erano scolpiti nelle gote fin giù al mento. E pareva che da un attimo all’altro dovessero riempirsi.

Stanotte è solo nel mare, sperduto nell’immensità sorda.

Forse una torpediniera a fuochi spenti gli passa sopra.

È gonfio. Il sale gli macera le bruciature.

Vedo quella misera larva lungo il muro e quel corpo freddo voltolato dalla corrente.

Luigi Bresciani riposa nel letto funebre, sotto la coltre.

Il mio fascio di fiori gli sta sopra i piedi congiunti.

Lo sciacquìo contro il pontile, che ascoltavamo vegliando il nostro povero compagno, egli non l’ode più.

*

Mi sono svegliato all’urto del cuore scoppiante e ho sentito contro il mio gomito destro un’asse dura.

Chi ha portato qui la bara del mio compagno? Muovo l’altro gomito, e sento lo stesso ingombro, e non può essere se non la bara dell’altro mio compagno, che è sempre dalla parte del cuore.

Sono tra l’una e l’altra, scoperchiato. E, quando il rombo del cuore si placa, odo il canto del gallo. Un brivido mi cerchia il petto.

Ascolto. Non è il canto modulato di quattro note. È un lamento d’una nota sola, ora lungo, ora breve. L’orecchio stenta a riconoscerlo.

Il gallo del rio è più triste del gallo della Landa, che ascoltava Desiderio Moriar su le sabbie dell’Estremo Occidente. [4]

Odo un urto sordo che non è più quello del mio cuore.

È un corpo che batte contro il gradino della riva, quasi a paro delle pietre che lastricano la calle.

Alta marea.

Iersera l’uomo che portava all’ospedale di Sant’Anna la corona funebre, vide tornare all’Arsenale la barca del palombaro che non aveva ritrovato il cadavere.

Ecco che il corpo di Roberto Prunas viene a battere contro la riva.

Sono tutto di gelo.

Egli vuole essere con noi tre. Egli vuole che io l'ami come questi altri due.

La finestra è aperta. V'è qualcosa di sordo nell'aria.

Attraverso le bende vedo un albore fioco su cui passano ombre scure come donne ammantate che vadano carpone.

Sono piccole imagini, e hanno non so che grandezza.

Penso alle Supplici nell'atrio di una reggia eroica.

Ho nel profondo un dolore che segue il ritmo di questa processione incurvata da destra a sinistra.

Mi sembra che a poco a poco il mio petto s'incavi penoso e non ho la forza di sollevarlo col respiro.

Metto una mano sul cuore e non lo sento battere. Il polso è lento, quasi smarrito.

Una campana suona in mezzo al cielo, avvolta in una nuvola violetta.

Il suono colora la mia visione che sembra discendere come se s'abbassasse al livello del pianto.

Un passo leggero esita su la soglia come se il mio silenzio fosse sopore.

Chiedo: «È bassa marea?»

La Sirenetta s'accosta alla finestra e forse guarda i gradini di pietra che salgono al giardino di Corè. Certo gli ultimi cinque sono verdi.

«Sì» ella risponde.

E un odore verdastro di tomba umida passa sul suo capo prima di giungere al mio cuore senza battito.

Quanti giorni al giovedì santo?

Quando s'ammutoliranno queste campane senza pietà?

Non suonano per me se non gli addii, se non i commiati, se non le separazioni, se non le rinunzie, se non le condanne.

Mi portano via tutto quel che di dolce può ancor nascere in me, tutto quel che in me può ancóra somigliare a un bene segreto.

M’indugio in un sogno, e il suono delle campane me lo rapisce e disperde.

M’indugio in una speranza, e il suono delle campane me la toglie e distrugge.

«Io farò questo.»

«Tu non lo farai.»

«Io riescirò a questo.»

«Tu non riescirai.»

«Riavrò la forza la volontà il coraggio.»

«T’illudi, t’inganni. La tua favola è compiuta.»

«Allora voglio morire.»

«Morrai vivendo.»

Ed ecco che il suono eguale, senza fine, calca e stende la mia tristezza come della pasta fa lo spianatoio, come del mattone fa il mòdano.

Ora sono spianato, in questo letto, anima e corpo. Non ho più profondità. Non ho più rilievo. Sono senza ieri e senza domani. Muoio vivendo. [5]

Ho sognato che ripiegavo la mia carne come un mantello senza colore.

Poi ho sognato che la spiegavo e l’appendevo a un chiodo sporgente da una parete senza colore.

In punto di assopirmi stamani ho sentito scorrere fra le mie dita i fili d’oro che tesse Tiziano nella pelle dell’Amor sacro e nella veste dell’Amor profano.

Avevo all’estremità delle falangi non so che bagliore di veggenza.

Renata e Venier si stendono sul tappeto, ai lati del mio letto, supini. [6]

Ciascuno pone il braccio sotto il capo, imitando la mia attitudine consueta nel dormire.

Restano in silenzio; ma io li ascolto.

Odo un sospiro represso della Sirenetta.

La finestra è socchiusa. La pausa è in tutto lo spazio e in tutte le creature.

La mia vita trabocca. Si versa in entrambi, da una banda e dall’altra, come l’acqua delle fontane che cade e ricade dall’una all’altra statua.

Veggo le circonvoluzioni del mio cervello, nette come in una tavola fisiologica per gli studiosi.

Distinguo tutte le ramificazioni dell’albero vascolare.

Il mio corpo è diafano. Lo scheletro mi si mostra esatto come in un disegno macabro di Alberto Duro. Conto le costole e le vertebre. La rete esigua dei nervi è color di ruggine. [7]

Il sangue sempre più s’ispessisce. Mi vien voglia di sbatterlo, come il latte nella zangola, col menatoio; o con gli ossi consunti delle mie mani stesse.

Ritornano le apparizioni violette.

Ho nell’occhio una selva di ametista. Da ogni parte vengono uccelli a stormi, e si posano su i rami rigidi.

I primi sono gialli come i canàrii. Poi le specie e le tinte si moltiplicano senza fine.

Mi ricordo d’un episodio grazioso che mi raccontò, alla vigilia della battaglia su la Marna, la moglie del capoposto Thévenin, mentre inchiodavo le bandiere ai pali del mio canile.

Nel porto di Marsiglia erano giunti alcuni piroscafi che portavano uccelli delle Isole in grandissimo numero, destinati ai mercati d’Europa.

Gli importatori, disperando di poterli conservare, aprirono tutte le gabbie. E per alcuni giorni la città fu abbarbagliata da quella moltitudine diversissima di gemme volanti, e vide di sbarco in sbarco le truppe coloniali traversare le vie volgendo in alto le facce fosche rifatte infantili dalla maraviglia nuova.

Dall’Alpe e dal Carso i fanti mi mandano i fioretti colti nella trincea o nella dolina, le foglie di lauro colte al passaggio nei giardini devastati.

Dalla mia terra d’Abruzzi le donne superstiziose mi mandano sacchetti di erbe salutari e vaselli d’unguento.

I veterani della Marna e di Verdun mi mandano, nel gergo di guerra, quelle parole di fraternità rudi che confortano più d’ogni balsamo falso.

Talismani di tutte le materie e di tutte le forme s’accumulano sopra la sponda del mio letto; e ciascuno contiene il miracolo occulto che non può essere rivelato se non dalla fede. [8]

All’alba ho sognato che mia madre si chinava su me con un viso ringiovanito, e mi toglieva la benda, e mi scopriva la pàlpebra, e me l’addolciva prima con l’alito e poi me la premeva con le labbra.

Ero guarito. Avevo riacquistato la vista intiera. L’occhio m’era ridivenuto fresco e limpido come in un risveglio dell’adolescenza.

Tanto vivace era l’illusione che mi son levato sul gomito palpitando. Ho sollevato la fascia lenta, la compressa risecca. Ho chiuso l’occhio sinistro. Ho riveduto il ragno nero e immoto.

Mia madre non sa, non comprende. Anch’ella è nel suo buio.

Ma da qualche giorno mi visita con un vólto meno contraffatto, col vólto che le vidi prima dell’esilio.

Mi porta lembi della vita lontana così vividi che posso palparli. Mi conduce talora alcuno dei nostri familiari.

M’ha condotto Rafaele, il fattore che sapeva imitare i versi degli uccelli di passo e con l’osso con la canna con la pelle costruire ogni sorta di richiami.

Rafaele mi porta una quaglia viva, e il ricordo della compassione che mi facevano le quaglie imprigionate in certe gabbie basse di stecchi contro cui si spellavano il capo e a forza di urti se lo consumavano fino all’osso.

Riodo quell’agitazione incessante. Rivedo quei piccoli cranii nudi, quei becchi sanguinanti. Le quattro pareti e le quattro assi si riempiono di quella medesima tristezza che allora per me riempiva tutta la nostra casa vecchia e mi dava certe improvvise voglie di fuggire o di uccidermi.

Di uccidermi avevo voglia quando tutta la casa risonava degli urli che mettevano nella corte i maiali grassi scannati riempiendo di sangue i bacini sottoposti. L’orrore mi cacciava di stanza in stanza. La vita mi faceva paura come se mi incalzasse con l’accoratoio nel pugno. Mi rifugiavo in un angolo, con la faccia contro il muro, con la mano nella bocca convulsa. Il singulto mi scoteva tutta la notte. La mattina dopo ero smorto come se mi avessero aperta una vena del collo.

Perché mi torna da tanto lontano questa tentazione di balzare a un tratto fuor d’ogni crudeltà e d’ogni orrore?

Munito del suo disco forato e del suo specchietto riflettore, l’oculista dianzi mi leggeva nell’occhio spento o nel cervello acceso?

Aveva un duro cipiglio.

È una giornata di vento.

Odo le gondole sbattere contro il traghetto e cigolare. Odo il lungo ululato del canale. Odo le voci rotte e rapite in lembi.

Il soffio penetra anche nella stanza chiusa. L'uscio geme di continuo.

«Vengo. Chi mi chiama?» [9]

Nella piccola stanza dove ieri il mio quintetto di guerra sonava le vecchie e nuove musiche, oggi disputa un quintetto di medici.

Sono cinque, come le dita della mano che brancola.

Odo le loro voci attraverso l'uscio ove il mio destino origlia ansando.

Non ho mai sofferto della voce umana come in questa ora. La disputa confusa è come uno strumento di tortura che operi a distanza. Il mio corpo vivo è contorto e trafitto in vario modo, con lentezza o con violenza, secondo gli accenti.

Ma v'è una voce, la più acuta e la più spietata, che mi sega le costole a una a una e mi scarpella lo sterno.

Un'altra, quando s'introduce nell'orribile concerto, sembra uno strumento affilato che ogni volta intraprenda la «enucleazione» dell'occhio e poi la tralasci.

Quando questo supplizio avrà fine?

Ecco che odo il quintetto funebre ridere d'un riso chioccio, quasi all'unisono. [10]

Il mio occhio triste è là, sopra il tavolino, accanto a un posacenere, come uno di quei pezzi anatomici arteficiati e dipinti che da anni il bidello spolvera e il professore maneggia facendo la lezione agli studenti svogliati.

Un raggio furtivo di sole traversa la fiala gialla dell'atropina, rischiara il cotone avvolto come un enorme bozzolo, i rotoli delle fasce, un bicchiere dove la Sirenetta ha posto la più bella rosa di stamani.

Il merlo chioccola così forte che sembra posato sul davanzale.

Quel merlo sciocco, quanto m'infastidisce!

Canta tutto il giorno senza mai variare il suo sgraziato verso.

Sembra uno degli innumerevoli miei giudici.

E chi mai al mondo fu più giudicato e più condannato di me?

Vedo un concilio di giudici vermi sopra la mia salma non composta. [11]

Un mio amaro compagno di guerra mi disse un giorno dello scorso ottobre, su la passerella dell'Isonzo a Gradisca: «La sorte mi conceda di morire in modo che gli uomini non possano più giudicarmi.»

L'altra notte sognai che lo scoppio di una granata mi aveva portato via le gambe e le braccia e l'altro occhio. Ero un tronco sanguinoso che abbeverava di sé qualche sasso del Carso. «Giudicatemi.»

Quando l'anima è bella non ha gioia se non nel donarsi grandemente.

Ma quando l'amore non mi farà più male?

Vidi, in non so qual giorno della mia puerizia, laggiù nella mia terra di Pescara, lungo la proda di non so qual campo, un pezzo di pane posato sopra un termine di pietra.

Nessuno passando lo prendeva.

Neppur io lo presi.

*

Sono di nuovo immobile, con qualche cosa di molliccio in me e intorno a me, come supino nella belletta in fondo a un padule limaccioso.

L'umidità della compressa, che ho su l'occhio, si infiltra a poco a poco in tutte le fasce che mi avvolgono il capo.

Dev'esser tempo di levante. Odo la pioggia eguale sul lucernario del bagno, e di tratto in tratto la goccia cadente misurare la monotonia.

Mi sembra di scorgere le bolle della pioggia a fiore dell'acqua stagnante ove giaccio.

Tutto è grigio, freddo, tardo.

Il tedio è nel guanciale, nei lenzuoli, nelle mie ossa, nei rumori che odo, nei chiarori che intravedo.

I pensieri, la tristezza, la pazienza, il disgusto, lo scoramento, l'attesa, tutto ha la qualità di questa fasciatura umidiccia che s'intepidisce del mio tepore.

La vita terribile dell'occhio è spenta. Il dèmone del fuoco non abita più la coppa retinica. Il mio cervello non vede se non la bolla azzurrigna

prodotta dall’ago, quale me la mostrò anche ieri il dottore nel suo specchietto rotondo.

La bolla è rigonfia intorno all’iride scolorita ove si dilata la pupilla insensibile. Un filo di sangue e di lacrime cola dalla commessura delle palpebre affloscite.

L’anima vorrebbe soffiare sul male come si soffia sopra un tizzo per riaccenderlo.

Rimpiango la cecità fiammeggiante e sfavillante.

Rivolgo la mia attenzione al mio corpo giacente. Lo percorro dalla nuca ai piedi, per cercarvi qualche succo di vita che vi sia rimasto, qualche nodo ancor vegeto da cui possa uscire un germoglio.

I piedi sono laggiù, lontani, estranei, come quelli d’un mutilato per congelazione, simili a quelli che vedemmo appaiati negli ospedaletti alpini quando il ferro del chirurgo lavorava senza riposo.

Ora mi sembra che la mia volontà non possa trasmettere il movimento ai tendini dei pollici congiunti.

L’infermiera dice che tutti i rosai del giardino hanno fogliato e messo le bocce.

La pioggia lava la verzura tenera.

I giacinti s’inchinano a terra, qualche gambo si rompe, e l’umore fila.

Mi pare d’averlo fra dito e dito, appiccicaticcio come un filo di vischio fresco.

Dopo il supplizio di quella sera, l’imagine di quel fiore si svolge stranamente nella mia sensibilità.

La pioggia porta via il terriccio intorno alla pianta e il bulbo si scopre, perlato come la sclera.

Odo un passo salire per la scala. Odo la voce della Sirenetta.

La sento avvicinarsi come l’acqua sente il volo d’un uccello bruno, che in lei si riflette, verso sera.

Mi conduce un giovine aviatore di Sant’Andrea, un gentile compagno, quello medesimo che solevo chiamare il mio scudiere perché mi aiutava a indossare le pellicce, i calzari, i guanti, il cuffiotto, prima del volo.

Si avvicina al mio letto con infinita cautela.

Forse i suoi occhi non mi scorgono, venendo dalla luce.

È vicino al capezzale. Sento che trema. S’inginocchia.

Volgo un poco verso di lui l’occhio non bendato.

Il suo viso è quasi all’altezza del mio.

Distinguo su la sua spalla la corona e le stelle d’oro.

Distinguo i suoi capelli tagliati su la fronte chiara.

È commosso. Deve aver veduto prima d’ogni altra cosa le mie bende bianche.

Mi prende la mano e mormora qualche parola.

Fiuto su lui il mare, il vento dell’altezza, l’odore che si respira contro il cofano quando l’elica gira a prua.

Torna da un volo? Le sue mani lunghe hanno da poco lasciato le leve?

Mi racconta che ieri tentò di andare su Pola. A circa trenta miglia dalla costa, un guasto a un cilindro lo costrinse a calarsi in mare. Non essendogli riuscito di ripararlo in modo da riprendere il volo, cercò di avvicinarsi alla costa correndo su l’acqua.

Il mare era appena increspato. Da ogni parte l’orizzonte appariva deserto.

A un tratto nella scìa dei galleggianti balzò qualcosa di nero e di lucido. Qua e là in prossimità delle ali altri guizzi brillarono. Un dorso arcuato tagliò la rotta a prua. Una danza marina accompagnò il velivolo strisciante.

Era una torma di delfini. I loro guizzi e i loro salti non soltanto seguivano la scìa ma radevano a quando a quando i timoni e le ali, minacciavano d’infrangere la fragile struttura.

Il giovine china il capo verso di me per vedere il mio sorriso, avvicina il suo fresco sorriso al mio che fende il metallo arido della mia bocca.

Si crea un nuovo mito. I delfini amici dell’uomo non danzano intorno alla nave d’Arione, non intorno al cadavere d’Icaro sostenuto dalle armature delle ali spennate. Icaro sfiora l’acqua con un volo radente come quello del gabbiano che insegua la preda natante.

«Per difenderci dovemmo ricorrere alla mitragliatrice» soggiunge l’aviatore ridendo. «A un tratto l’elica si spezzò. Un fiotto d’acqua calda mi colpì la faccia. Un delfino con un balzo aveva urtato una delle pale. Non potevamo più avanzare ma la costa era in vista. Un delfino con un altro salto ruppe l’estremità dell’ala sinistra. Una torpediniera venne al soccorso. Ci rimorchiò pel passo di Malamocco.» [12]

Nel mio sogno il letto ha le oscillazioni del velivolo su l'onda lunga.

Mi ritorna nella memoria il ribrezzo improvviso ch'ebbi un giorno della mia adolescenza, mentre nuotavo nell'Adriatico, vedendo emergere dall'onda il dorso scuro d'un delfino a poche braccia dal mio petto nudo.

Gli occhi mi bruciano come quando la schiuma della maretta batte contro il viso.

Ho un sapore di sale in bocca, più forte del sapore d'acciaio.

Sono rimasto solo.

La compressa s'è disseccata e la fasciatura non tiene. L'occhio lacrima, la palpebra ferita mi cuoce.

Un calore senza fiamma mi prende tutto il capo. Un'ira sorda contro il mio corpo dal tallone alla gola.

La mia mano si leva per strappare le bende, per gettare da parte il lenzuolo.

La pazienza si torce come una bestia castigata.

Il sopracciglio è fatto di spine. Lacrime senz'anima scendono alle mie labbra secche.

Sento la mia volontà non in me ma sopra di me, quasi lama affilata, lunga esattamente come il mio corpo sottomesso.

*

Con non so che malessere, penso al pozzo roseo di marmo veronese che è in mezzo al mio campiello. V'era in fondo un'acqua malsana e il coperchio di tavola era marcio, cadeva in pezzi. L'autorità pubblica gli ha turato la bocca con la calce. Ora il campiello non respira più. Il suo silenzio non ha le labbra socchiuse ma suggellate. Di qui lo sento soffrire.

La Sirenetta mi riconduce un'imagine dell'Estremo Oriente, cara ai miei morti.

Una donna esce dalla casa mattutina per attingere acqua, e vede che un vilucchio prestamente nella notte s'è attorcigliato alla corda umida della secchia ed è fiorito. Rientra nella casa e dice: «Il vilucchio ha preso la corda. Chi mi dà acqua?.»

Io sono là, in un canto, seduto sopra una stoia, quando ella rientra.

Odo il rumore che fa l'orciuolo vuoto posato sul pavimento.

Poi la voce delicata della fante, ancóra china nell’atto, mi rinfresca la gola come acqua attinta nell’ombra più misteriosa.

Ero anche là, presso la soglia, nella sera serena, quando la donna escì dalla casa per gettare l’acqua del secchio dove aveva lavato panni. Se bene il secchio le pesasse, ella camminava leggera a piedi nudi sul prato, e la sua gonna non faceva fruscìo ondeggiando.

In mezzo all’erba ella s’arrestò. La melodia roca degli insetti saliva dalla terra. Tutta l’erba era viva di suoni e di luccicori.

Scorsi il tallone d’uno dei piedi nudi rischiarato da un focherello notturno.

La donna restava immobile in ascolto, col suo secchio sul capo.

Si volse, e tornò verso la soglia, con un passo ancor più cauto e più lieve.

Rientrò nella casa. Depose il secchio non vuotato, silenziosamente.

*

Per settimane e settimane hanno condannato il mio corpo al sudore angoscioso, l’hanno disseccato, l’hanno assetato, vena per vena, fibra per fibra.

Soffrivo la siccità come certe plaghe della campagna romana quando il suolo si fende ed esala la febbre.

La mia bocca sempre aperta era come uno di quei crepacci, dura e secca come una terra vulcanica. Inasprita dal sapore metallico dell’iodio, senza più qualità umana, vera fauce della desolazione, che pareva screpolarsi dolorosamente a ogni sforzo della gola contratta per inumidirla.

Il sangue ispessito, carico di tossici, ingombrava il cuore che s’affannava a respingerlo con uno sgomento mortale.

Percepivo lo splendore bianco delle mie ossa come quello di uno scheletro abbandonato su la sabbia del deserto.

Pensavo a quelle piccole piante del deserto d’Arabia che avevano bevuta la rugiada della notte e fiorivano nell’alba brevemente, prima che le ferisse il sole uccisore, quando toglievo le pastoie al mio cavallo El-Nar che ne cimava qualcuna con le sue labbra delicate.

Ora, ecco, ho la voluttà breve di quelle piante, il gaudio antelucano.

Ho bevuto. M’è concesso di bere.

L’acqua mi penetra per tutte le fibre, m’invade tutto il corpo come la nuova linfa invade l’albero intristito.

Sono irrigato.

La freschezza discende alle radici.

Ogni cosa di me rivive nel profondo.

Sollevo la testa come se il collo fosse uno stelo ravvivato.

Ma una mano dolce e tirannica me la riabbassa.

El-Nar, ardore pieghevole del deserto, compagno della mia libertà senza vie! [13]

Sporge verso il mio guanciale le sue froge sensibili e mi fiuta.

Mi cerca la palma della mano con quelle sue labbra tanto sottili che potrebbero bere in una coppa da mensa.

Mi chiede, come soleva, il suo pugno d’orzomondo.

Vedo rilucere nell’ombra il bianco dei suoi grandi occhi di principessa fatimita allungati dal kohol.

Pieghevole, e maravigliosamente accordato con la mia pieghevolezza. In tutte le andature, eravamo un animale compiuto. Quando per gioco, al passo o da fermo, io gli frugacchiavo appena appena con lo sprone il fianco, piegava la bella incollatura volgendo il suo gran ciuffo verso la staffa e alzava all’altezza della staffa il piè di dietro cercando di togliersi il fastidio, con la movenza del levriere che si gratta. E aveva tanta grazia infantile in quella difesa che io non sapevo tenermi dal ripetere il gioco.

Potessi riudire il suo nitrito e sentirmi a miracolo rifluire quel vigore flessibile in questo misero corpo stremato!

Quando lo impastoiavo con le belle pastoie intrecciate di rosso di blu e d’argento, alla porta d’un qualche fondaco di tappeti, metteva un nitrito in un certo tono minore per dirmi che si annoiava e ch’era tempo di rimontare in sella. Ma come dirò il clangore argentino del suo nitrito quando tornavamo verso il Cairo dal deserto con l’ultimo galoppo e scorgevamo di lontano nella sera di perla le luminarie del beiram?

Era sauro affocato, di quel grado che i nostri vecchi chiamavano metallino. Quando lo chiazzava il sudore, passando dall’ombra al sole sembrava fuso d’un caldo bronzo abbondante di rame. Ma l’inquietudine

della sua vita nervosa e la pulsazione delle sue vene palesi non s’accordavano con la similitudine del metallo.

O El-Nar, folgore docile della mia fantasia, portatore della mia felicità solitaria, non sei più altro che polvere? polvere ardente e tenue come quella che tùrbina nel soffio del Khamsîn?

Nell’ora della partenza ebbi cuore di abbandonarti perché, avendoti amato perfetto nel deserto senza vie, non volevo che tu finissi azzoppato dalla durezza dell’Occidente e rinserrato in una stalla squallida.

Ti baciai su la fronte stellata e tra le due froge calde dei tuoi spiriti.

Inclinasti il bel collo; e la tua criniera non toccò il suolo come la chioma del corsiere di Achille.

Ma, se anche a te la deità avesse dato la voce dell’uomo, forse m’avresti rivelato il tuo dolore e m’avresti presagito la mia sorte.

O roseti della terra d’Azîyeh, rifioritemi!

Sono giovine ancóra; e non temo il deserto.

Mi strappo le bende, mi slego i ginocchi, mi svìncolo i piedi.

L’alba mi ama. Bevo la rugiada per purificarmi il sangue da ogni tossico.

L’aurora mi ama. Mastico l’erba del grano che si leva, per restituire al mio cuore il ritmo della forza intégra.

Ho pettinato io medesimo il ciuffo la criniera e la coda del mio cavallo. Gli ho dato io medesimo l’orzo intriso con la crusca, e l’ho abbeverato.

Balzo in sella. El-Nar nitrisce verso il sole.

Me lo invidierebbe quell’Alessandro che, sùbito dopo l’approdo, andai a cercare laggiù nella lingua di terra giacente tra il Lago Mareòtide e il Mediterraneo.

Ecco che io e il mio fedele siamo una creatura sola. E il cuore mi grida che andiamo verso una straordinaria allegrezza.

Passo il ponte di Qasr-en-Nil, traverso l’isola di Gezireh, varco il secondo braccio del fiume, volto a sinistra, seguo la riva, rasento i giardini di Gizeh. Giunto in capo del ponte di Roda, volto a destra, prendo la via delle Piramidi sul grande argine arborato. Incomincio a respirare il vento del deserto.

Chi va verso il deserto va verso la tentazione.

Passato Azîyeh, dall’alto della scarpata vedo a sinistra un campo di rose. Vedo, quasi in sogno, un vasto roseto dagli alti steli carnale e fiammeggiante come doveva esser quello della mortificazione dopo che san Francesco ebbe finito di voltolarsi nelle spine.

Sorrido in me all’imagine del Serafico improvvisamente rinvenuta in una via d’Egitto con un corteo roseo d’ibi evangelizzate.

Mi chino su la criniera e dico: «El-Nar, che facciamo?»

Giardinieri dalla lunga tunica azzurra tagliano le rose e le coricano in cesti di sparto.

Il cuore mi palpita nella più fresca poesia; e non sa né vuol sapere se sia per obbedire allo spirito di tentazione o allo spirito di mortificazione.

«El-Nar, dolce compagno, se non son io ad abbandonarti la briglia, credo che non avrai mai più la ventura di galoppare attraverso un bel roseto al margine del deserto.»

Detto, fatto. Spingo il cavallo giù per la scarpata. Salto il rigagno. Entro nel folto. Odo l’urlo degli uomini furibondi. Li vedo lasciare il taglio, raccogliere le lunghe mazze e precipitarsi urlando ad inseguirmi.

Certo cóntano su i primi impacci di El-Nar che già sanguina contro le spine robuste ed esita per qualche attimo, prima di fendere col petto i cespi che non può sorvolare.

Ma basta la mia voce incitante che gli entra giù per la criniera. Non sente più le punture, non più considera gli intrichi. Una follia di fanciullo eroico omai lo possiede e lo rapisce. Ritrova il suo galoppo alato delle sere di beiram. Distende il suo galoppo come sul piano di sabbia. Lascia dietro di sé, nel suo solco stupendo, una divina devastazione.

Ma c’è là il canale; ma ci sono là gli stagni creati dall’alluvione. I furibondi non restano. Mi volto di su la sella e li vedo brandire le lunghe mazze minacciose. Se non scampo, m’ammazzano; o mi lasciano stroncato a terra.

«El-Nar! El-Nar! Ecco l’acqua. Vola! Hai il mio cuore nel tuo cuore!»

Non misuriamo il canale se non a misura di coraggio.

Come in sogno, sollevati dalla forza del sogno, siamo di là; siamo al margine del deserto, siamo nella regione degli iddii e dei re.

«El-Nar! El-Nar! Voglio adorarti. Non hai il mio cuore nel tuo ma il cuore di Rakush immortale.»

Vedo la grande piramide di Cheope. Non mi volto più indietro. Gli stagni mi abbagliano come frammenti d'un cielo che crolli. Il vento è il palpito dello splendore. La poesia è la mia sostanza aerata. Il mio respiro è un canto immune dalla sillaba angusta.

Vedo sorgere dalle sabbie solari la faccia camusa della Sfinge che s'accoscia.

Arresto il galoppo davanti alla figura inaccessibile dell'Orizzonte. La parola dell'enimma è nella mia felicità che sembra in punto di spiccarsi dalla terra quando il cavallo su l'arresto s'impenna.

Balzo di sella. Sento affondare nella sabbia calda i miei due piedi umani mentre la felicità s'invola nello splendore senza limite.

«El-Nar, El-Nar, come ti hanno spronato le rose crudeli!»

Mi getto al collo del mio fratello sanguinante e schiumante. La sua criniera bipartita m'inonda. Sento tutte le sue vene e tutti i suoi muscoli tremare sotto le lacerature del suo bel manto lionato.

«Fratello mio dolce, mi vien voglia di piangere.»

Lo conduco all'ombra. Mi bagno le dita nel suo sangue e nel suo sudore. Dal petto, dalla groppa gli tolgo le spine che vi son rimaste confitte. Per togliergli le spine dalle zampe, mi curvo, m'inginocchio, nell'atto dell'adorazione.

Egli piega la testa verso di me, e segue tutti i movimenti delle mie mani fraterne con i suoi grandi occhi ove l'anima arde e si dona.

*

L'allucinazione prende un rilievo di realtà così forte che, nel confronto, le persone presenti e parlanti sono fantasmi vani. Né posso interromperla.

Dianzi, mentre ero allungato nel bagno quasi scottante, con il capo sorretto da una zona tesa, i cavalli venivano come all'abbeveratoio. Udivo il sibilo dell'acqua tra le loro labbra molli. Quando i musi s'alzavano, vedevo l'acqua colare dalla commessura. Nella piccola camera di marmo liscio gli sbuffi suscitavano una risonanza quasi di cìmbali.

Il maremmano irsuto, che aveva strappato l'orecchio a quel caporale butteroso di Girgenti quando io ero cavalleggere, torna a guardarmi bieco.

E troppo m'attrista lo sguardo di Malatesta, del mio bel saltatore d'Irlanda storno codimozzo, che su un ponte d'Arno morì sventrato dalla

stanga tronca del baroccio a cui avevano condannata la sua vecchiezza i miei persecutori.

Cavalli, cavalli senza numero, come a Versaglia nel primo ferragosto della guerra di Francia.

Stanno legati a una corda tra fusto e fusto, sotto gli alberi che tuttora mostrano l'arte delle cesoie; e il fieno la paglia il fimo sconciano la politezza dei nobili viali.

Ma quel ferito ha su la spalla fracassata un gran mazzo di rose; e quell'altro, che mostrava le gambe in sfacelo nere di sangue e di mosche, è ricoperto da una mantiglia di pizzo di Fiandra.

La città regale è trasformata in città equina.

Veggo i cavalli intorno ai bacini in abbandono verdastri di putridume galleggiante. Il palazzo è una cosa morta, indicibilmente morta. La prospettiva del gran canale sfonda, come uno Stige costretto a non si torcere, nella malinconia di un Ade infinito.

Veggo altri cavalli intorno a uno stagno ancor più triste. Nitriscono verso l'acqua cupa e torva che mi ricorda la faccia del mio lago di Nemi sotto il nuvolo. I loro abbeveratoi posticci stanno all'ombra degli olmi, in forma di battelli neri. Un odore accorante di stabbio occupa le delizie del Re.

Ora sono morti, sono tutti uccisi, macellati a masse.

La battaglia della Marna li lascia dietro di sé coricati nell'erba cosparsa di bottiglie vuote e di proiettili non esplosi. Hanno tutti la stessa attitudine, fanno tutti il medesimo gesto lùgubre fino all'orizzonte, col ventre gonfio, con la zampa di dietro rigida in aria.

Per le dolci praterie d'erba medica, ventri enfiati, zampe levate, gengive giallastre, occhi bianchicci, stormi di corvi, turbini di mosche.

E nei villaggi e nei campi, e nelle strade e da per tutto, cavalli uccisi; e l'orrore di quel gesto sempre eguale; e il luccichìo dei ferri in quella selva stecchita, sotto uno sprazzo di sole straziante.

In un campo di barbabietole, dietro uno sfasciume di affusti e di cassoni, scopro un cavallo superstite.

È solo. Non può camminare. Ha un nodello schiantato, e una profonda ferita nella natica, e un'altra al garrese.

Ma è quieto. Ha l’occhio tranquillo. È cessato il fragore. È finito l’inferno. Tutto è silenzio. Gli uccelli non cantano. Qualche uomo passa laggiù, nel sentiero, sotto la piovigginaia, con in sul capo una tela ripiegata di sacco. Presso una casa in rovina una trebbiatrice sta riversa con le gambe in aria come le carogne. Il poggio erboso ha un’inflessione tanto soave che sembra esprimere non so qual tenerezza della terra. Il gallo del campanile regna il silenzio che la pioggia fine lenisce. Di rado il vento manda una folata umida. L’odore della morte gli mozza il soffio.

Il superstite cerca di pascolare intorno, allungando il collo. È solo. Fra poco annotta. Una rondine spersa gli sfiora la groppa, senza strido. [14]

> O malinconia, malinconia,
> di tanto lontano mi riporti
> quel che già tanto ti pesò?

Ecco che mi riconduci anche quello che fu il prediletto della mia infanzia nell’agio della mia casa, quando mia madre era il fiore pensoso della più sana giovinezza nella mia terra di Pescara.

Viene a me traversando il folto delle mie memorie come quando divideva col petto gli alti fieni non ancor falciati.

Solca la mia vita, che si piega dall’una parte e dall’altra toccando con le sue cime riverse il buon terreno.

Era un piccolo cavallo sardo. Era baio focato, balzan da uno, bevente in bianco. Aveva lunghe e fornite la criniera e la coda. Si chiamava Aquilino.

Nella stalla, tra la sua posta e quella della pariglia, ce n’era una vuota, dove io avrei voluto mettere il mio lettuccio di ferro. Quando potevo sfuggire alla vigilanza, scendevo col cuore palpitante ed entravo dalla parte del cortile. Aquilino, riconoscendo il mio piccolo passo, nitriva leggero come per evitare che altri udisse e s’accorgesse. Ogni volta il mio piacere era tanto che lasciavo andare le cocche del grembiule.

Allora il nitrito tremolava d’impazienza; e, mentre raccoglievo il pane le mele lo zucchero e tutto quello ch’era la mia merenda e tutto quello che avevo potuto arraffare alla dispensa pel mio compagnino goloso, mi saziavo del mio sorriso che era di non so che specie nutriente non assaporata più mai.

Una porta della stalla dava nella rimessa. La rimessa restava quasi sempre nell'ombra, rischiarata dalla luce di cappella che scendeva dai vetri colorati della rosta. C'era la gran carrozza degli sponsali coperta, foderata di panno blu, con le tendine di seta ai vetri, con le maniglie d'argento agli sportelli. C'era un calesse col mantice e una cesta a due ruote. E c'erano i finimenti da tiro appesi, che non mi stancavo mai di rimirare: collari, pettorali, groppiere, cinghie, tirelle, redini, fibbie ciappe anelli sempre lustri, e le lunghe fruste della mia bramosia.

Quel bambino chinato sul pavimento a raccogliere nell'ombra quel pane e quei frutti che s'è tolti di bocca pel suo amore, quel bambino già avido di vita singolare e di comunioni misteriose, ammaliato da quel nitrito come da una voce d'incanto, illuminato dal suo medesimo sorriso come da una lampada di sotterra, lasciatemelo qui sotto la mano. Lasciatemi riconoscere in quel suo atto e in quel suo piacere un'imagine di felicità fugace che m'è propria e che di tratto in tratto mi rilampeggia anche su questo letto di pena. [15]

M'abitava già il dèmone lirico che tutto m'esalta e trasfigura?

Si svegliava già in me il senso magico della vita?

Come Aquilino m'annitriva sommesso, così io gli parlavo sottovoce. Come egli m'intendeva, così io l'intendevo, contento di tenere i miei due piedi nella paglia a paro co' suoi quattro zoccoli.

Mi prendeva dalla palma della mano i pezzi di pane, gli spicchi di mela, i tocchetti di zucchero con una leggerezza accorta che era come il solletico e mi faceva ridere talvolta risa convulse e soffocate o sguittire senza ritegno. Ma avevo soggezione dei due grossi cavalli da tiro che facevano sonare di continuo le palle di legno attaccate alle corde della capezza; e mi studiavo di non lasciarmi scorgere.

E quel timore e quella cautela e quell'intendimento a poco a poco creavano nella stalla chiusa non so che fantastica lontananza. E quello sguardo nero che Aquilino teneva sempre fisso su me masticando, e quella sua figura sfacciata dalla macchia bianca e rosea del labbro mobile come il muso del lepratto, e quel suo dimandare con un fremito delle froge bramoso quando aveva finito, e quel suo mordicchiarmi dispettoso all'òmero quando io per aizzarlo nascondevo il resto dietro il dosso, e tutti quei suoi modi di

duplice grazia a poco a poco confondevano in me la mia specie con la sua e mi fatavano.

«Ti do anche questo, se mi ti lasci prendere un crino, se mi ti lasci prendere due crini, se me ne lasci prendere tre.»

Mi ricordo che dovetti vincere un poco di vergogna e un poco di rimorso nel punto di strapparglieli. Sentiva male? Sapeva che mi servivano a fare il cappio per le rondini della gronda?

A strapparglieli m'aveva istigato mia sorella Ernesta. Ed ecco che il cuore mi doleva, forse per aver dato a patto e a scambio, forse per aver pensato a mettere in lutto il nido di fango.

Nel tirare, me n'eran restati in pugno assai più di tre.

Entrò il garzone di stalla, ch'era il complice delle mie scorrerie nascoste. E m'alzò e mi mise a cavallo sul «sardignòlo».

Mi piaceva di cavalcare da fermo in sogno. Ma non mi piaceva d'esser guardato.

Dicevo al garzone: «Vattene e poi torna.»

Chiudevo gli occhi. Ero fatato. La porta s'apriva al margine della foresta. Annottava. Non si vedeva mai la fine del sentiero.

Ma quella volta la mangiatoia restò contro il muro, e il muro non si sfondò; e il cavallo non camminò, se bene io gli parlassi sottovoce.

Avevo tuttavia quei crini nel pugno e il tormento indistinto nel cuore.

Uno strido improvviso, un lampo bianco.

Dal vetro rotto dallo spiraglio era entrata una rondine?

C'era un nido nella volta della stalla?

Da quanto tempo?

Palpitavo attonito.

Una piuma leggera discese per l'aria fatata ondeggiando: quella da mettere nel cappio a inganno.

Non aspettai che il garzone venisse a togliermi di groppa. Scavalcai una gamba e mi lasciai scivolare sopra la paglia.

«Torno, Aquilino. Prima di sera torno.»

E andai diritto verso il focolare, con una fronte dove già cominciava a segnarsi il solco verticale della volontà.

E gettai quel pugno di crini nel fuoco fatato.

O malinconia, malinconia,

di tanto lontano mi riporti
quel che già tanto ti pesò?

Io, mio fratello, le mie tre sorelle, eravamo discesi nella rimessa, eravamo saliti nella vecchia carrozza degli sponsali, dove il panno blu sapeva di pioggia rasciugata e un cuscino era tiepido del gatto che ci aveva dormito.

La porta della stalla era aperta. Aquilino agonizzava su la paglia. Mio padre era inginocchiato accanto al moribondo, tra il cocchiere e il garzone che teneva la tazza della medicina e il cucchiaio di bosso piagnucolando.

Dallo sportello, stretti nello sbigottimento, noi guardavamo senza piangere, con un cuore serrato che non lasciava passare né una goccia di sangue né una lacrima di dolore. Guardavamo per la prima volta la morte, noi che non ci avevamo mai pensato se non nella notte dopo Ognissanti per aspettare che ci portasse i suoi doni.

Scorgevo i moti convulsi delle zampe, e quella balzana mi faceva più male; e il tremito del povero muso bianco mi faceva ancor più male.

Ma non piangevo; e solo dominavo la pena di tutt'e cinque.

Il garzone ruppe in singhiozzi. Ricacciai in gola i miei con non so che sdegno. Vidi che le povere zampe s'erano stecchite.

Ci stringemmo ancor più e ci agghiacciammo insieme, sotto quel cielo di carrozza cupo, in quella luce fioca della rosta. E per la prima volta con dieci occhi fissi guardavamo la morte. Ma io ne serbavo per tutti l'impronta.

Allora mio padre s'alzò, ripassò la soglia, si soffermò volgendosi verso noi sbigottiti; e, sul silenzio gelido che avevo dentro il mio petto, egli disse, con un accento che ora ho vivo ed esatto nell'orecchio e nell'anima: «Gabriele.»

O malinconia, malinconia,
di tanto lontano mi riporti
quel che già tanto ti pesò?

*

O cessate di piagarmi…

Chi mi ha mandato questa interprete dei responsi che la mia sibilla bendata tralascia di scrivere nelle foglie errabonde?

Ella canta; e il canto prende la mia doglia e le dà la fluidezza, e la illimpidisce, e ne fa una corrente piena e soave che mi trasporta là donde vorrei non più ritornare.

La sua voce tocca le note basse del contralto quando canta il secondo lamento:

O lasciatemi morir.

La corrente è come un vortice tardo che non segue più la linea dell'orizzonte ma declina verso la profondità colorata dalla porpora violetta.

Si fa salsa.

Mi depone nella tenebra marina del mio sepolcro icàrio.

Non so più cosa son cosa faccio…

Ella sembra un giovinetto, ma non vestita come Cherubino. È vestita all'italiana, all'uso degli antichi abiti italiani di due colori. Porta un gran berretto di velluto che mi fa pensare a Pisanello; e non le manca se non una bella daga dietro le reni falcate, e l'arte di ferire.

È verso sera. La luce si fa mite. Quella pietà senza peso, che porta il nome di Aelis, ha aperto la finestra più lontana e mi ha concesso un bicchiere d'acqua con l'orlo d'oro.

Ho nell'occhio una bolla di forma ovale, come un altro occhio di fuoco labile. Ma vedo laggiù riflesso nello specchio il gran numero di glìcini; e dal fondo del mio cervello il mio glìcine tristo ricomincia a fiorire.

Entra l'aria. Indovino che conosce la prima falce della luna, come il fieno sotto il taglio più odora. Per tutto il corpo consunto ella mi tocca come le dita che imbalsamano. [16]

Ogni mia delizia è straziante.

Ora ho più sete che prima d'aver bevuto.

Sento per tutti i muscoli il battito delle fibrille, come se fossi tutto pieno di crisalidi in punto di rompere.

Soffro. L'odore delle rose monta. Indovino che monta la marea.

Soffro. Datemi un rimedio che mi stordisca, che mi stupisca, che mi annienti.

Fate tacere quel canto.

Ecco un'altra mina che scoppia in deriva, verso Chioggia. Mi scuote il male nell'orbita.

Può l’atrocità di questa mia primavera gorgheggiare nella gola di Cherubino?

Con una delle mie fasce in tre doppii strangolatelo.

*

La luna crescente è a sommo del cielo. I canti hanno lasciato non so che languore nella stanza silenziosa. Il sospiro di Cherubino è rimasto tra le pieghe delle cortine scolorite.

Ho fatto aprire gli scuri. Sono disteso presso la vetrata. Il chiarore piove su le mie mani e le fa anche più esangui.

Alzo la benda e intravedo la faccia della luna a traverso le zampe villose del ragno che sta in agguato al centro dell’occhio destro.

Il vento della sera è caduto. Il giardino è immobile, ma la luce è tanta che si distingue la verzura più recente da quella che già s’è incupita.

Contro il ferro del davanzale vedo luccicare le fogliette che sembrano spalmate di cera.

La balaustrata, i vasi, i putti di pietra biancheggiano come la neve.

Di là dal canale i palazzi delle donne belle e famose tacciono abbandonati. Tutte le finestre del palazzo Da Mula sono chiuse, la casa mozza di Corè ha più che mai un’apparenza di rovina incantata. I cipressi sopravanzano le grandi bugne su cui pendono i tappeti della vite vergine.

Da quella scala che ora è un’ombra di velluto, in un plenilunio d’estate che sembra remotissimo, esciva la mascherata condotta dall’Arlecchino bianco che portava sopra l’òmero un pappagallo azzurro e a guinzaglio una di quelle piccole pantere che sul Citerone, nell’orgia notturna, popparono le mammelle delle Menadi gonfie d’un latte subitamente affluito.

O Fantasia, che dei tempi e delle distanze fai il tuo giuoco audace!

Mi par di vedere su la scala del palazzo tronco l’Arlecchino bianco, disegnato con l’arte del Longhi pervertita e acuita, sollevar l’orlo della maschera per mangiare i tre acini della melagrana di Persefone nell’Ade. [17]

Un clamore confuso viene dal bacino di San Marco.

È la mascherata che ritorna coi suoi mantelli, coi suoi tricorni, con le sue bautte? I servi in parrucca stanno per apparire in capo della scala con le lanterne dorate?

Ascolto. Attendo.

Alzo la benda e l’occhio fisso alla luna mi sembra più malato.

Il cuore mi sobbalza. Il clamore s’avvicina. Riconosco una canzone di guerra.

Ora tutto il canale echeggia. Chiudo le palpebre. Il coro è rosso nella mia visione coperta.

Mi sollevo, mi chino verso la vetrata.

Vedo tre grandi peate rimorchiate da una barca a vapore. Sono cariche di reclute che gridano e cantano andando verso la trincea lontana.

È il carico della Patria, il carico di carne e di sangue, più bello che i frutti dei lidi e delle isole sbarcati al ponte di Rialto coi profondi canestri.

Il grido dei soldati nuovi fa tremare la casa come il rombo del mortaio.

Una forza subitanea contrae i miei nervi. Mi levo, m’appoggio contro le imposte, metto la fronte contro il vetro freddo. Un grave brivido mi traversa.

Alzo la benda e guardo coi miei due occhi, e più con l’occhio ferito, il carico di sangue che passa lasciando nell’acqua morta una scìa di splendore.

L’infermiera mi ha sorpreso. Mi ha riadagiato su i cuscini.

La luna brilla nella visiera di cristallo che mi fanno le lacrime, forse fastidio delle palpebre irritate, o simili forse a quelle che conobbi dalla musica sublime. [18]

Il clamore è dileguato. Il silenzio e l’albore sono un solo sentimento funebre.

L’odore dei giaggioli, che qualcuno ha colti per me negli orti della Giudecca, mi diventa a un tratto intollerabile.

Per sfuggire all’imagine orrenda, evoco i muri toscani lungo le strade bianche coronati de’ bei fiori violetti quando il barocciaio passa addormentato nel sonno d’aprile.

L’odore mi soffoca. Vedo le corone marcite sul tumulo del mio compagno perduto.

Vedo i suoi dolci capelli biondi rilucere là dove tutto è forse già informe.

Vedo, presso il tumulo, il cippo romano fitto sul teschio dell’altro mio diletto. L’oro dell’ala d’Icaro luccica nella cavità, sotto il braccio teso dalla volontà immortale.

Il cadavere di Roberto Prunas, gonfio e bianchiccio, s’è arrestato contro uno sbarramento di torpedini. Sta sospeso e oscilla, macerandosi nel suo gabbano come in un sacco slegato.

Nessuno scriverà su quella tomba marina il suo nome.

La marea sale, la marea scende. La luna cresce e poi si logora.

Ma il sonno anche stanotte è un dio inconciliabile come il suo fratello nero.

*

Se bene il rigore della disciplina orizzontale sia allentato, le cure fastidiose non cessano. Il dottore con l’indice e col medio congiunti esamina la tensione palpandomi le due pàlpebre chiuse. A volta a volta il suo cipiglio si spiana o s’incrudisce. C’è tuttora pericolo che, per salvare in tempo l’altro occhio minacciato, egli mi debba cavar questo coi ferri.

Continua intanto a immetterci col suo ago l’acqua salsa come se alimentasse un acquario. Ignora i portenti ch’egli promuove.

Oggi nel fondo la vita marina è meravigliosa. Mi si scava nella coppa retinica un abisso oceanico, non so che gorgo d’oceano siderale dove m’appariscono contorni della forma sconosciuti e modi del colore non anche rivelati da alcuno spettro.

Che son mai le sirene i tritoni le nereidi e tutte le invenzioni del mito nettunio al confronto di queste creature indicibili che popolano gli immensi miei orti di coralli, le chiostre dei miei giganteschi polipai petrosi?

Che son mai le reggie inflesse e i labirinti intorti della favola al paragone di queste rupi d’ambra e di berillo curvate in circo, dove fioriscono a miriadi le costellazioni viventi delle attìnie?

«Dal primo plasticatore Iddio, della terra vergine elementaria da sé creata, fu fatta la plastica del primo uomo.»

Fiuto la creta umida e grassa in queste parole che mi tornano alla memoria da non so più qual volume polveroso.

C’è in fondo al mio occhio un dio plasticatore, e c’è una massa plastica inesausta: la terra elementaria.

Col medesimo pollice invisibile l’onnipotente forma di rilievo e cancella, figura e trasfigura, crea dall’ignoto e nell’ignoto annìchila.

Gli artieri senza nome e senza numero dell’Egitto e dell’India, i collegi dei figuli ornatori di vasi e di mura còttili, le maestranze corali degli edifizii gotici non inventarono e non perpetuarono nei secoli tante imagini quante ne assomma in una notte la piccola sfera del mio occhio infermo.

La massa plastica è rischiarata a quando a quando dai lampeggiamenti della divinazione, è levigata a quando a quando da una sinuosa melodia fluviale.

Che scopre il dottore attraverso il suo disco forato quando mi fissa la pupilla dischiusa dalla virtù di una goccia?

Rivelazioni sublimi si celano nell’occhio umano, come le forme espressive dei cristalli sensibili nella miniera inesplorata.

L’occhio dell’Indo, dell’Egizio, del Caldeo, del Perso, dell’Etrusco, dell’Elleno, l’occhio stesso di Mosè credeva di leggere nei segni dell’universo le origini dell’universo.

Ma la nuova cosmogonia sarà letta dall’occhio nell’occhio che è lo spiracolo mistico del cervello creatore.

Et remotissima prope. [19]

Che sono queste apparizioni titaniche in sfondi d’architetture fatte di rupi squadrate e sovrapposte?

Mi ritorna Eschilo con quella sua perduta tragedia del Prometeo di fuoco?

Voleva che fosse rappresentata sul primo annottarsi, in onore e in letizia degli adolescenti agitatori di fiaccole.

Le remote imaginazioni e meditazioni su le tragedie perdute di Eschilo mi tornano in vicende e in catastrofi raffigurate con una grandezza che mi strappa grida di meraviglia e di rapimento.

Ecco Glauco marino.

Ecco la trilogìa niobea.

Ecco la trilogìa tebana.

Ecco il Pastore di anime.

Ecco il fato d’Issione, il fato di Sìsifo.

Eschilo era ignoto a Dante. Se il magnificatore di Capaneo avesse conosciuto il tragedo delle feroci Erine, dove lo avrebbe egli collocato, nel suo Inferno?

*

Il ponte di travi di tavole e di ruote, dove Michelangelo saliva per dipingere la volta della Sistina, mi s'è ricomposto nel sogno.

Ho sfiorato il prodigio con le ciglia, ho toccato il prodigio con la mano.

«Questa è una bella materia» fece Francesco Francia palpando la statua di Papa Giulio. E il Buonarroti si sdegnò.

L'opera titanica è bella come un'ala di farfalla.

Veduta da vicino, in ogni parte e nel tutto ha la perfezione compatta d'un guscio d'ovo, una continuità simile alla politezza d'un dente d'elefante. È una tra le più belle materie del mondo, nata intiera da un cervello maschio come certe gemme virtuose che gli antichi lapidarii credevano generate nel capo di certi animali solinghi.

O chiome delle potenti sibille!

Sembra che la lentezza dei secoli non basti a formare il pregio d'un sol frammento di questo intonaco; e questo intonaco Michelangelo lo preparava da sé ed era costretto a dipingerlo in un paio d'ore, dopo aver macinato da sé i colori, dopo aver fatto ogni mestiere da sé.

Le spatolate sono visibili. Mi commuovono a dentro come se fossero le tracce lasciate da un combattimento vinto a furia di lampi mentali.

La volta era scarsamente rischiarata. In qual penosa attitudine il pittore dipingesse si sa dal suo crudo sonetto a Giovanni da Pistoia. Non aveva egli la guida dei cartoni. E con che s'aiutava egli dunque?

Ecco questa mano di Domineddio, gigantesca. E come faceva egli a proporzionare con questa il resto della grandezza, mentre il pennello gli gocciolava sopra il viso e il ventre gli s'appiccava sotto il mento?

Quando dipingeva questa testa di Adamo, i piedi della figura erano laggiù, lontani come i miei se nel travaglio dei tossici smarrisco il senso del corpo e mi difformo a dismisura.

Non credo che ci sia nel numero dei drammi mentali un fuoco di cervello da paragonare a questo.

L’istinto di divinazione accompagnava continuo l’opera. Se è vero che nella Sistina egli non fosse in buon luogo, è pur vero ch’egli non faceva il pittore, come confessò egli stesso in rima al suo Giovanni.

Aveva nel suo «petto d’arpìa» l’afflato dei suoi profeti e delle sue sibille, e nella fronte rugosa il balenìo continuo del Monte Tabor, questo manovale disperato, questo macinatore e intonacatore ansante. Non lavorava se non d’ispirazione e di miracolo. E il manico del suo pennello non era se non una verga divinatoria.

Ho rapito con le unghie un frammento della materia preziosa, un pezzetto del guscio; e ora lo voglio incastonare in un anello di ferro per farne un dono eroico al mio spirito che non dorme.

Dov’è la gemma tagliata che l’eguagli?

*

Non ebbi mai tanto rammarico nello svegliarmi.

Certo questo sogno me l’ha mandato l’arcangelo del mio nome.

L’estasi discende dall’alto nei beati o sale in loro dal profondo?

Quel che ho sentito non lo so assimigliare né significare, neppure se penso a un’aurora che d’improvviso nasca dal flutto dello spirito e irradii il sommo della carne.

Ero il giovinetto di Prato, ero l’amico del Bisenzio.

Era l’aprile, come ora; era il tempo di Pasqua.

Camminavo su per l’argine erboso dell’Affrico tenendo per mano la «compiuta donzella» che aveva i miei sedici anni eguale e portava come una ghirlandetta il suo bel nome toscano non svelato in quella strofe alcaica del *Canto novo* tutta argentina di vétrici.

Ogni passo era un aumento di gioia silenziosa.

Ma ella scorse di lontano la madre che veniva in cerca di noi camminando in contro a noi; e me lo disse.

Allora ci soffermammo, e tremammo tutt’e due come le vétrici; e ci parve che la fiamma subitanea del rossore ci montasse alla faccia dalle calcagna e di più giù che le calcagna: dalla verecondia della stessa primavera.

Ora come può il sogno ricondurre da tanto lontano il rossore e mutarlo in un così glorioso giubilo di sangue?

E perché mi sono svegliato? [20]

Prego uno dei sonatori che mi lasci vedere il suo violoncello. Egli me lo porta delicatamente, con un sorriso modesto.

Questo Alberghini è un sagacissimo cacciatore di strumenti, per monti e per valli. Quando ha notizia di un violino o di una viola che si nasconda in qualche parte, come altri d'un cignale o d'una lepre, si parte e non lascia di cercare se non abbia trovato.

Questo suo violoncello è di Andrea Guarneri. Egli ebbe la ventura di trovarlo in Egitto, al Cairo. Sorrido pensando che ho sotto la mano un purosangue come El-Nar e che somiglia al mio sauro anche nel mantello.

La vernice è intatta e ricca, d'un bel colore rossobruno che lascia trasparire l'oro del fondo. Più trasparisce nel dosso l'oro, a strisce, a chiazze, e qua e là su le fasce che sentono dell'ambra. Di dietro, il manico è pallido, levigato dalla mano che scorre. Ma nel mezzo del dosso è il portento di grazia: una paradisea ha specchiato là il tesoro breve della sua gola e l'imagine v'è rimasta presa nella vernice perenne.

Il sonatore mi racconta che al Cairo fece il cambio con un suo compagno dalla mano corta, dandogli un Gagliano piccolo.

Costui l'aveva comperato nel Cremonese. Un violoncellista rustico lo sonava nella cantoria d'una chiesa di campagna. Durante una funzione solenne, la cantoria crollò con l'organo col violoncello con i sonatori e con i cantori. Il violoncellista si ruppe una gamba. Lo strumento fu danneggiato nel fondo ma non nell'anima. Dopo alcuni giorni, fu sottratto al restauro d'un riparatore inesperto.

«Con il suo ponticello e con le sue effe dalle gocciole grosse non sembra una bella faccia dalla bella voce? È vivo. Non c'è bisogno dell'arco. Suona da sé, canta da sé. Nella Città del Messico le donne si avvicinavano affascinate dal timbro angelico e venivano a toccargli questa pelle più preziosa e più sensibile della loro.»

Così parla l'artigliere emiliano vestito di grigioverde.

«La pelle della donna mangia la vernice. Ho veduto a Nizza uno Stradivario spoglio in gran parte dal braccio nudo e dalla scollatura della

violinista.

Invece a Ferrara ho veduto un altro Stradivario dentro una campana di cristallo. È uno dei primi, amatizzato. Quasi tutto il suo legno è in polvere, ma la sola forza della vernice lo tiene insieme. E mi ricordo che avevo paura di respirare, davanti alla reliquia.

Chi può dir qualcosa di sicuro in materia di vernici? La rossa? la gialla? Per essere tanto invitta, quella deve avere in sé polvere di diamante.»

Io ho la mano su la spalla del violoncello mentre l'artigliere lo regge per la tastatura seduto. E quel ch'egli dice sembra che, per giungermi all'orecchio, passi attraverso la sensibilità delle corde e del legno.

«C'è una comunanza misteriosa fra la struttura dell'uomo e quella dello strumento. C'è una relazione certa fra la sanità del sonatore e la qualità del suono.

Prima si sonava senza il puntale, tenendo il violoncello su le caviglie congiunte. Il gioco delle gambe moderava quella vibrazione che fosse per giungere troppo forte al piano armonico.

L'osso è musicale. Sembra che l'osso d'un buon sonatore debba essere rempiuto d'aria piuttosto che di midolla. La tibia e il femore hanno un'influenza continua sul suono. Ogni nota può esser corretta dalla pressione sapiente. Per esempio, il mi bemolle nella quarta posizione trilla. Il sonatore accorto può con la gamba sopperire.

Molta importanza ha anche l'arco. Secondo la specie dell'arco il suono è più nutrito o men nutrito. Tra il legno dell'arco e quello dello strumento non ci può non essere una rispondenza vitale. La fibra del legno, non piegato a fuoco, trasmette immediatamente l'intenzione della mano. Ecco un "Tourte" nervoso, con la bacchetta ottagonale, col tallone d'ebano, con l'occhio di madreperla. Eccone un altro con la bacchetta tonda fasciata di cuoio nero impresso a piccoli ferri, col tallone di tartaruga scura, con l'occhio d'oro.

Ecco un "Dodd", inglese, che ha un'altra grazia o forse non ne ha, con la sua fasciatura di balena, col suo tallone d'avorio, col suo pometto ottagono d'avorio e argento.

Ed eccone uno senza nome e disadorno, anzi poverello, un vero arco francescano da Cantico delle Creature, che di buono non ha se non il colore rossobruno del suo legno intonato col mio Guarneri.

E solo questo, non si sa perché, conviene al mio violoncello; e solo questo, non si sa perché, riesce a cavargli dall'anima tutta la voce.

S’intendono. A ben considerare i due legni, c’è da credere che quest’arco gli sia stato tratto fuori dalla fascia come Eva dalla costola di Adamo.»

L’artigliere si mette a ridere d’un buon riso infantile e pizzica il cantino.

Io gli dico: «Può essere. Gli strumenti sono di natura demoniaca. I maestri vecchi nell’alto del manico, invece del riccio, mettevano qualche volta la figura del bellissimo Nemico. Ho visto una viola bordona con un manico che finisce in testa cornuta. Nel mio paese d’Abruzzi ho visto una viola d’amore con nel manico una specie di strige dal lungo collo che si ripiega verso il sonatore a tentarlo e gli insinua nel cuore il suo fàscino perfido.»

L’artigliere non celia più. «Non c’è dubbio» soggiunge. «Il grande liutaio è mago. Nella scelta dei legni non può illuminarlo se non la magìa. Perché un Testore ti sceglie l’alberaccio soffice che s’imbeve sùbito di suono, e il suono gli circola dentro continuo come una linfa arida? E perché invece un Guarneri del Gesù non dà grande importanza alla scelta, sentendosi capace di mutare qualunque legno con la sua influenza misteriosa? Ecco un vero poeta occulto. Non lavora se non per ispirazione. Ti taglia nella faccia del violino due effe imperiose, due effe prepotenti; e la faccia vive, esprime, favella, è impaziente di cantare.

Quale è dunque l’influenza delle effe sul piano armonico? Le effe del Gesù non somigliano né a quelle dell’Amati, né a quelle dello Stradivario, né ad altre. Come fece a trovarle?

E non è mago quel Gennaro Gagliano il Trasparente, che scaglia alla gola della Musica le sue piccole tigri striate?»

Mi piace la passione di questo squisito violoncellista addetto all’artiglieria pesante, che sente ed esprime con questa intensità quasi lirica la vita delle cose viventi.

Dice: «Non c’era un violoncello sordino, da studio. M’è venuto in mente di costruirne uno, con una strettissima cassa armonica adatta all’estensione della cordiera. Per caso n’è nato uno strumento nuovo, che ha un suono delizioso di corno inglese, ottimo per le arie di danza.»

Gli dico: «Chiamiamolo l’alberghina.»

Egli va a prendere la sua alberghina. Torna. E mi suona una giga, una corrente, una gagliarda.

A mezzo della gagliarda udiamo l’ululo lùgubre della sirena seguìto dal colpo di cannone. [21]

*

La Sirenetta mi porta uno strano libro di musica e non mi vuol dire dove l’ha trovato.

È scritto a mano, è scritto da una mano leggera e volante, rilegato in una cartapecora giallastra che sembra pastiglia impressa. Ma non debbo leggere.

Sul rovescio della legatura è scritta a mano questa sentenza: «*Ignavia est iacere ubi possis surgere*.»

È una rampogna al giacente, che prende suono da una bocca pietosa?

Palpo le pagine. La carta è fine e molle, simile a una foglia che cominci a consumarsi per i margini.

La Sirenetta mi dice che è una intavolatura di liuto, una raccolta di arie per liuto; e mi legge i titoli: Passomezo di Vincenzio Galilei, Intrada anglicana, Volta ursina, Pavana lacrimata, Gagliarda passionata, Gagliarda di Diomede…

Mi riapparisce Arnold Dolmetsch, e quella sua piccola compagna, olandese di origine spagnuola, giacinto di Harlem bruno come il rosario di Filippo II dipinto da Juan Pantoja, chiamata Melodia.

A Zurigo, andavamo in un’abetina solitaria rischiarata dalla luce delle navate gotiche. Arnoldo portava seco un suo liuto costrutto in Venezia da Magno Steger, simile alla carena della galèa, fasciata di doghe alterne, chiare e scure, straordinariamente leggero. Col liuto accompagnava il canto della sua compagna graziosa, dopo aver detto: «Non sa cantare. È il suo più gran merito.»

Egli teneva davanti a sé la custodia dello strumento in guisa di leggìo, con l’intavolatura sopra. Appoggiata al tronco di un abete vestito di muschi, Melodia cantava dondolandosi un poco, disegnando nell’aria qualche vago gesto di sogno, talvolta interrompendosi per cercare le parole dimenticate della vecchia canzone.

Cantava le vecchie canzoni dei trovadori, come quella di Tibaldo di Sciampagna re di Navarra che dice *Amors me fait commencier*, come quell’altra che incomincia *L’autrier par la matinée*, e come quella che s’intona *J’aloie l’autrier errant sans compagnon*.

Cantava le vecchie canzoni inglesi del tempo dei Tragici, come quella di Desdemona *O willo, o willo, shall be my garland*, e come quella bellissima su parole di Ben Jonson *Have you seen but a whyte Lillie*.

I piccoli gesti ingenui filavano fra tronco e tronco, entro quel chiarore d'alabastro, i ragnateli degli amori morti. [22]

Il sopore m'ha preso mentre continuavo a lasciar passare fra le dita le pagine molli del libro di musica.

Ho fatto un sogno delizioso come quello del rossore. Ho bevuto la più bella canzone del mondo.

Ero nella sala d'un grande castello di Scozia. O di quale contea senza nome e senza clima?

La sala era una indicibile meraviglia di colore, addobbata dall'arte umana così come l'uccello di paradiso fu abbigliato dall'arte divina. Nei damaschi nei broccati nei velluti il verde di smeraldo, il giallo di paglia, il rosso di porpora, il nero di corvo, il neroverde misto d'oro componevano accordi inauditi, con la medesima sapienza vivente che è nelle piume della paradisèa. E le carnagioni delle donne e dei ragazzi vi risplendevano assai più che nelle più belle tele di Sir Joshua e di Gainsborough. E certe donne e certi ragazzi accarezzavano sopra i sofà il morbido pelame degli «spaniels» dalle ampie orecchie pezzati di grigio e di castagno, di bianco e di arancione.

E una voce cantava come se l'uccello di paradiso avesse rapito l'arte notturna all'usignuolo di giugno e avesse potuto renderla solare o sublimarla e colorarla dei colori delle sue piume.

E tutta quella gioia degli occhi era modulata da quel canto, ora sommersa, ora emersa, ora rifluita, ora confluita…

Ah, che son mai queste note ch'io tento di ritrovare, o canzone visibile della paradisèa non vista?

Ogni volta che mi sveglio perdo una terra promessa.

La sensualità mi turba nella veglia e m'insidia nel torpore. *Accessus morbi*. Ripatisco gli assalti ed i travagli di quel male ereditario che faceva tanto soffrire Giorgio Aurispa umiliato e degradato.

La madre del re Lemuel dice dolente: «Che, figliuol mio?»

Un’altra voce s’insinua e dice indulgente: «Che ti vale sfuggire la giovine donna disarmata, e i roseti che sono in lei più profondi del giardino d’Azîyeh già posseduto, e i grandi occhi patetici come quelli del tuo arabo martirizzato dalle spine, e la sovrannaturale vicenda dei vólti tragici che le màscherano il teschio quando ella delira? Che ti giova sottrarti a queste cose, o asceta troppo vigile, se soltanto queste cose possono aiutarti ad approfondire il mistero che non mai rischiararono le tue virtù né le tue rinunzie?

Come può esserne lesa la tua volontà di dedizione e di perfezione? E, se il tuo dispregio è doloroso, come può menomarti? E, se la tua malinconia prese di continuo forza e ala dal discordo continuo fra la tua sensualità e la tua intelligenza, come puoi tu pensare di sopprimere in te il più attivo levame lirico della tua vita interna?»

Chi ha parlato così?

Mi tolgo la benda, mi levo sul letto; e crudelmente guardo quella striscia di sole che s’allunga laggiù a poco a poco su le miniature della parete, su i cuscini sbiaditi del sofà, sul delicato arpicordo.

Torna Melodia, in gonna larga di taffettà, alla tastiera d’ebano per ricantarmi la vecchia canzone di William Lawes? *O my Clarissa!*

Così scendeva il sole giusto e forte nella dolina contornata di pini grami sottomessi alla bora di Trieste. [23]

C’era una baracca coperta di stuoie, per gli ufficiali della batteria.

In un tiro di sbarramento la batteria aveva fatto strage dei nostri.

Il mucchio sanguinoso era lontano ma pareva approssimarsi con uno strisciare di viscere. Io lo sentivo, come in ascolto si sente l’avanzare di una compagnia carponi tra sassaie e cespugli.

Gli uomini erano là, davanti al capo accigliato.

La voce del capo scrosciò. Il sole in quel momento scendeva a dorare il pallore degli uomini.

Si disputava di carne cristiana, di carne paesana, di povera carne nostra.

Il sole toccò le tavole, che avevano un aspetto quasi animale, diverse l’una dall’altra, con le loro macchie, con le loro fenditure, con i loro nodi, con i loro chiodi, con i loro contrassegni.

Il capitano smorto non riesciva a dominare il tremito miserevole della sua bocca. Gli luccicavano nelle dita troppi anelli.

Il sole toccò le camicie e le calze dei soldati appese alla corda.

Si dichiarava la persistenza dell'errore, il numero dei cadaveri, il basso tentativo della discolpa.

Il sole toccò una fila di gavette lustre.

Passavano sopra la dolina le pentole stanche, imitando il cigolìo delle vecchie vetture nelle rotaie malferme.

Il sole toccò una pala, una mazzaferrata, un pistoletto, un barile, una cassa di calce.

La voce del capo non cessava di condannare, implacabile. Un sottotenente imberbe scoppiò in singhiozzi. Insieme con una pentola stridula passò nell'aria un uccello sperso gittando un baleno dal ventre bianco.

Il sole toccò la riserva delle granate dall'ogiva tinta di rosso chiuse nelle loro gabbie di legno greggio.

Il capitano all'improvviso stramazzò e rotolò nel fondo della dolina, preso da una convulsione di femmina.

Arrivava il carnaio in marcia?

Vidi la dolina carsica, simile a un occhio dalle pàlpebre rovesce, arrossarsi di carne maciullata, per tutto l'orlo.

Sono disteso davanti alla finestra. La luna è colma. Non v'è bava di vento.

La casa di Corè è abitata dai pavoni bianchi. Non vedo se non la vasta base di pietra e gli alberi del giardino nascosto e una striscia d'acqua luminosa.

Una grandezza solitaria e mistica come in una città morta della Persia o dell'India.

Il canale è come un fiume santo ove al tramonto sieno state sparse le ceneri dei roghi.

Non s'ode voce, né tonfo di remo, né romore alcuno. La vita sembra esalata da secoli.

La luna insensibile contempla una bellezza esanime come quella di Angkor e di Anuradhapura.

A un tratto l'ululo della sirena d'allarme lacera il silenzio.

Un colpo di cannone rimbomba dal Lido fino a San Giorgio, da San Giorgio fino alle Fondamente nuove. S'annunzia all'improvviso

l’incursione notturna dei distruttori alati.

Ed ecco, sotto la minaccia, la città tutta quanta rivive meravigliosamente nella mia carne, nelle mie ossa, in ognuna delle mie vene.

Le cupole i campanili i portici le logge le statue sono le mie membra, sono il mio dolore.

E mi contraggo su i miei guanciali, col viso rivolto al cielo di luce, non sapendo da qual parte sarò per essere mutilato.

La mia vita umana si sperde. Ho in me la vita dei marmi e la potenza della storia scolpita, in attesa dello sfregio senza nome.

Bellezza della notte, quante volte t’ho perduta!

Di vedere, di guardare, di conoscere ero avido sempre, insaziabile ero sempre. Eppure, o mie pupille erranti, non avete veduto abbastanza, non avete guardato abbastanza, non avete potuto accogliere in voi tutte le facce della deità manifesta.

E una di voi è già spenta, e l’altra s’intorbida e si affatica e forse è destinata a oscurarsi.

«Guarda! Guarda!»

Nel plenilunio risuona quella voce che sapeva accordarsi con ogni tono della sventura e con ogni tono della felicità: la voce di Ghìsola.

«Guarda! Guarda!»

Ella mi riscoteva dal sonno. Ero annegato nel sonno come in un fiume nero. Mi pareva ch’ella mi prendesse di sotto alle ascelle e si sforzasse di trarmi su dal gorgo torpido.

«Guarda! Guarda!»

Così mi trascinò alla finestra. E io sollevai le pàlpebre gravate; e intravidi i grandi picchi di zaffiro, i vertici soprannaturali di un pianeta senza uomini.

«Guarda!»

Era la trasfigurazione dell’alpe apuana in una notte lunare venuta dal fondo della memoria millenaria di chi sa qual dio estatico.

Richiusi le pàlpebre, premuto dal sonno inerte.

«Guarda!»

Le riapersi e le richiusi. Lo spettacolo divino fu cancellato dall’onda del fiume immemore.

E perché, ad Atene, quel giorno, non fui abbastanza veloce nella mia corsa per giungere all'Acropoli prima che la subitanea concitazione orgiastica del tramonto d'agosto declinasse?

E perché, quel giorno, in vicinanza di Tebe dalle cento porte, sotto i grandi alberi di gaggìa, non mi scalzai per camminare a piedi nudi sul tappeto giallo dei fiori caduti ma me ne volli tornare a bordo del battello pigro?

«Guarda! Guarda!»

Chi sa com'è bella la notte laggiù nel Vallone del Sangue, fra baracca e baracca, fra tenda e tenda!

E chi sa come biancheggia l'incantesimo delle pietre a Campolongo mentre la nebbia sale dalla Val d'Astico! Chi sa come grandeggiano stanotte le muraglie ciclopiche e i torrioni di roccia a Bosco Agro, in quella batteria dove sul far della sera vidi tra due pezzi arroventati dal tiro affacciarsi un capriolo!

«Guarda! Guarda!»

Tutta la mia notte la passerò a noverare i miei rammarichi? [24]

*

È il giovedì santo. [25]

Una giornata torbida. Spio le vicissitudini della luce nello specchio di contro.

Una nuvola passa. Una nuvola si dirada in bioccoli come un vello tra le mani di uno scardassatore.

Il sole vien meno, e pare che tutto si freddi. Lo specchio si congela come una pozza quadrangolare.

Sotto le lane la mia pelle rabbrividisce.

Il silenzio ha la qualità del silenzio antelucano.

I campanili non hanno più voce. I bronzi, affaticati dalle vibrazioni, riposano con la bocca in giù piena d'ombra. Le corde penzolano lisciate e unte in due luoghi dalle pugna del campanaio.

Quanta tristezza sparsero su ogni ora dei miei giorni passati!

Tuttavia questo silenzio insolito non mi dà pace. La tristezza non mi viene più per l'aria, non più mi viene dall'alto. Oggi è accosciata ai miei piedi, senz'ali. Dorme, e nel sonno sussulta.

Nell'occhio bendato gli albori violetti si formano in nuclei, poi vaniscono, poi si riformano. Tenui macchie dello stesso colore appaiono e scompaiono nel campo dell'occhio sano. È il colore del giovedì santo.

I glìcini fioriscono tutte le finestre, fioriscono a destra il muro, a manca il pergolato. La casa di Corè è tutta coronata di glìcini, lungo la pietra mozza. Il cielo dev'essere come l'ametista dei vescovi.

Mi ritorna nello spirito il tema che domina il Largo del primo Trio, con l'imagine che gli è legata. I santi ginocchi sanguinano. La rotula scoperta biancheggia nel sangue.

Ho una gamba sovrapposta all'altra, e quest'attitudine mi riconduce nell'imaginazione una movenza ch'io so di Giuda.

Quando nella cena dell'ultima pasqua Gesù disse, mentre i discepoli seco mangiavano: «Io vi dico in verità, che l'un di voi, il qual mangia meco, è per tradirmi», Giuda Iscariot era seduto con una gamba accavallata su l'altra. All'udire la parola del Maestro, *egli tolse la gamba di su l'altra*, come per levarsi.

«Era Giuda seduto con le gambe a cavalcioni…»

L'importanza di quell'attimo, di quel movimento. Egli era tuttavia seduto ma in punto di levarsi. Egli era per dire: «Maestro, sono io desso?»

Era presso di lui, a mensa, Giacomo il figliuolo di Zebedeo, il pescatore galileo. Ed egli s'accorse che Giuda aveva tolto la gamba di su l'altra in quel punto. E si voltò a guardarlo.

Non v'è Avemaria stasera. La grazia s'è partita dalla Donna del Paradiso. La Madre piange, con una mano sopra la sua fronte, con l'altra sotto il suo mento, come nella cripta d'Aquileia dove oggi forse i soldati la guardano con una pena nel cuore.

Renata ritorna dalla visita dei sepolcri. Entra nella mia stanza con un sospiro di stanchezza. Si lascia cadere sopra una sedia. Inarcando le braccia si toglie il cappello che ha la forma tessalica, ornato di due piccole rose rotonde. È stanca. Ha camminato per calli fondamente campi e campielli, di chiesa in chiesa.

La stanza è piena di crepuscolo violaceo. Il suo viso nudo è bianchissimo, quasi fosforescente. Su la sua veste bruna, mi sembra di fiutare un odore di ceri, un odore di erbe scolorate e di violacciocche.

Qual è stata la settima chiesa? San Giovanni e Paolo presso l'Ospedale di marmo dove sono i miei dottori.

Che fa il Colleoni sul suo piedestallo? È coperto di sacchi. Ma le rondini gridano per lui su la piazza solitaria, ostinate come in un combattimento senza quartiere.

«Come sono stanca!» dice la Sirenetta.

E la sua voce di bambina ebra d'aria salmastra e rotta dallo sforzo del nuoto, la sua voce di Bocca d'Arno, mi tocca il cuore d'allora.

Scivola sul cuscino che sta ai miei piedi. Posa il viso su le mie ginocchia.

Il viso è più stretto, il mento è più affilato. Le mie mani toccandola la vedono come se io fossi interamente cieco.

È piccola, stasera. È una povera piccola stanca, affaticata dalle tenebre e dal profumo funebre, bisognosa di riposarsi.

Le mie dita trovano il nodo dei suoi capelli e lo sciolgono, con infinita cautela, come se ella già si assopisse e io volessi rapirle un tesoro avviluppato.

Ella non si muove, ma io la sento sorridere fino alla cima dei suoi capelli sensitivi, che si spandono come se quel sorriso medesimo li avesse aperti, simile al soffio della primavera che improvviso apre un gran fiore sul far della notte.

Attimo misterioso come quello in cui il credente comunica col suo dio sotto una specie tangibile.

Un viso umano è di carne e d'ossa, forato dalla vigilanza dei sensi. Una capellatura è una massa viva che riempie la mano e pesa.

Ma questo viso non è se non un frutto aereo della mia anima, e questa chioma è simile a uno di quei sentimenti straordinarii in cui l'anima resta sospesa liberandosi dall'errore del tempo.

Queste ciocche odorano d'infanzia, come le ciocche del fiore di lilla odorano di annunziazione. Tante già ella ne aveva a cinque anni.

Allora, in una casa bianca sul mare, ella soleva apparire alla soglia della mia stanza per interrompere il mio troppo prolungato lavoro, quando il mio spirito era una lingua infaticabile di fuoco perpetuo, e la mia arte era per me l'essenza stessa dell'amore amato.

Appariva senza rumore, come uno di quegli uccelli che si posano sopra un ramo leggero e aspettano che esso cessi di oscillare per intraprendere il loro canto.

La sua grazia mi toccava l'angolo dell'occhio chino su la carta.

Talvolta, per non lasciarmi sfuggire un'imagine repentina, non mi volgevo sùbito, ma la ritenevo tuttavia nella commessura delle palpebre come si ritiene una lacrima di dolcezza per prolungare la voluttà dell'istante in cui l'anima trabocca.

Ella sorrideva nella sua veste lunga come quella delle Infanti, e fin d'allora il suo sorriso traversava le onde de' suoi capelli e ne divideva in due le cime, come il sorriso fende la bocca.

Quando il Soldano era fra le braccia della più bella fra le sue belle, se scoppiasse un incendio nella città di legno, una muta messaggera vestita di vermiglio appariva alla soglia della camera segreta.

Più cara che la più bella tra le belle m'era la mia arte. L'abbracciavo con un amore immemore d'ogni altro bene. Ma quella piccola messaggera senza parola m'annunziava un evento meraviglioso e lontano in cui io fossi per entrare come in una regione inesplorata di me. *Memento vivere*.

Le dita lasciavano la penna e palpavano la chioma infantile che pareva gonfiarsi di canto come la piuma dell'usignuolo.

Ecco, non ho più l'ansia del tempo.

Le mie mani non sono se non forme della mia spiritualità, come allora.

Il mio tocco è musicale e corrisponde con qualcosa di più profondo che la mia coscienza.

Il sorriso della creatura stanca e felice sembra immortale.

Come allora, conosco dove i suoi capelli qua e là si rischiarano; sento su gli òmeri le punte bifide, le cime bipartite.

Renata ha chiuso gli occhi. Le sue lunghe ciglia mi hanno sfiorato il cuore.

Io le dico: «Piccola, dormi?»

Ella si scuote e si solleva. Il suo viso nella capellatura profonda è come un Ave.

Ho ai miei piedi il più chiomato tra gli angeli di Melozzo, che mi porta la benedizione della sera.

Ella divide con me il pasto breve. Entrambi mangiamo con avidità gli aranci della fine già mondati, liberati della pelle e dei semi, tutta polpa sugosa. Ci dissetiamo.

Ora ella piega la testa, con quell'atto degli uccelli che stanno per nasconderla sotto l'ala.

«Hai sonno, piccola?»

«Tanto sonno.»

Il cuore mi trema. Fino a oggi ella ha preso cura di me. Ed ora, ecco, io prendo cura di lei.

«Stenditi sul mio letto, e dormi un poco.»

«Se m'addormento, non mi sveglio più.»

«Io ti sveglierò.»

Ella si alza a fatica, con tutto il corpo cedevole, e si appressa al letto abbandonatamente.

Si stende nel luogo che la mia sofferenza ha incavato, posa il capo sul guanciale delle mie notti insonni.

È un guanciale esiguo, men rilevato che il braccio dell'uomo quando fa sostegno al sonno su la terra nuda.

«Come puoi dormire così basso?» ella dice con la voce velata.

È il guanciale di pena, su cui per settimane e settimane ho tenuto il mio occhio nell'immobilità come su un mucchietto di cenere un tizzo vivo sotto il soffio continuo di un dèmone intento a levarne vampe e faville.

Io sono in piedi, ed ella è coricata. Sono presso al capezzale come ella era, ed ella è supina come ero io.

Ella dice: «Io non potrei dormire così.»

Non posso chinarmi su lei perché debbo sempre tenere la testa un poco rovesciata indietro quando resto in piedi.

«Vuoi un altro guanciale?»

Vado con passi cauti là dove dianzi ero adagiato presso la finestra. Prendo un cuscino, torno verso il letto.

Il cuore m'è gonfio d'una dolcezza così pura che mi sembra vi affluiscano insieme l'infanzia della mia creatura e la mia.

«Eccolo.»

Ella solleva la testa e io metto il secondo guanciale su l'altro. Mi sembra d'imitare il medesimo suo gesto pietoso.

«Va bene così?»

«Tanto bene. Grazie.»

La bontà è invertita. La sua bontà e la sua pietà riempiono il mio cuore. Ella ha ripetute le mie stesse parole, ha preso l'accento della mia gratitudine!

Di sùbito ella s'addorme, si rilascia. Non ode più. Respira appena.

È supina, ma il viso è volto a destra posato su i capelli, i piedi sono l'uno su l'altro, come quelli che un sol chiodo configge; e vedo la fibbia brillare.

Le braccia sono ripiegate verso l'alto come quelle delle vergini in attesa delle stimmate; ma le mani sono chiuse.

Ella dorme coi pugni chiusi, come quando era infante; dorme sul mio letto di pena come nella sua culla d'innocenza.

La veglio camminando piano da un canto della stanza all'altro.

Il mio passo è tacito. Ho i calzari di lana.

Ritrovo un poco della mia pieghevolezza dalla cintola in giù.

Tengo il torso rigido, il collo eretto, la testa riversa indietro.

Porto il mio occhio infermo sul mio viso incavato, come sul piatto della martire Lucia.

Se il piatto fosse pieno di sangue, o di lacrime, non ne cadrebbe una stilla, tanto è abile la mia cautela.

A ogni volta, passando davanti allo specchio, scorgo nell'ombra un estraneo dal capo bendato.

Quando m'accosto al letto, il mio piede si fa più lieve sul tappeto, come la zampa di un animale notturno che traversi una prateria.

I dottori m'hanno permesso di fare le volte fra le quattro mura, per conciliarmi il sonno che m'è nemico.

Mi arresto. La dormente sembra che non respiri.

È immobile nella sua veste bruna. Di qua e di là dalla faccia sono le sue pugna chiuse.

Un mazzo di rose rosse odora di serra in un vetro dorato: le rose di domani. Il silenzio è perfetto, eguale nella luce e nell'ombra.

Dove ho sofferto, dove ho sperato, dove ho disperato, dove ho lottato coi mostri, dove ho parlato con gli angeli, dove ho sanguinato, dove ho pianto, ecco, la mia creatura riposa.

Com'è piccola, stasera! Non pesa più della bambina moribonda che tenni su le mie braccia una notte intera.

È un ricordo che viene di lontano, come un’onda che il petto non basti a contenere. [26]

La pietà, la disperazione, il terrore, il desiderio di dare il sangue e il soffio, l’attesa del miracolo, lo splendore fatale dell’Orsa, la Via Lattea prossima come un cammino che si biforchi dalla strada terrestre per salire a un altro dolore; e il movimento alterno delle forze sconosciute tra il monte e il mare, e il passaggio di un dio rapido che non ode la preghiera né guarda l’offerta, e il tremito invincibile della carne, e la volontà armata contro la morte.

Camminavo come ora, per una stanza più vasta, col medesimo passo cauto e pieghevole.

Da una porta aperta verso l’ombra, ove biancheggiavano un letto e una culla, andavo a una finestra spalancata verso le stelle.

Avevo su le braccia la creatura di pochi mesi, estenuata dal male, più pallida dei suoi lini, con intorno alle narici qualcosa di fosco che mi atterriva.

Incontravo la morte tra i due stipiti, incontravo la morte presso il davanzale. Fissavo contro di lei gli occhi duri e selvaggi di chi combatte.

Era una casa nella campagna di Resìna, solitaria.

Era una notte di giugno.

Il vulcano da più giorni ardeva; e per la finestra apparivano i fuochi del cratère, le larghe fenditure infiammate, le lunghe colature roventi, la soprastante nube rossa di riverberi.

Il medico era partito, riponendo l’ultima speranza nel sonno come in un farmaco divino. La piccola aveva cessato di piangere e s’era assopita quando io l’avevo presa su le mie braccia e avevo incominciato a camminare piano.

Non sentivo il mio corpo se non in forma di cadenza.

Non mormoravo, non cantavo, quasi non respiravo, ma il mio passo imitava la cantilena, ma la piegatura de’ miei gomiti imitava la culla ondeggiante, ma tutte le mie membra obbedivano a una musica persuasiva.

I ritornelli della mia nutrice mi risalivano dal profondo e mi guidavano.

La mia bocca si ricordava d’aver succhiato una testa di papavero involta in una pezzuola molle.

I miei pensieri ondeggiavano senza fine tra l’ombra e il sonno, tra la vita e la morte, tra il lume del cielo e il fuoco della terra.

Andando verso la finestra udivo il canto dei grilli, udivo la bassa melodia notturna. Andando verso la porta udivo un battito cupo che mi pareva ignoto come le voci dell’infinita vigilia.

E, per qualche tempo, nel rivolgermi, quel battito si faceva misura della melodia terrestre; cosicché le onde del mio sgomento si disperdevano.

Ma alfine, giunto tra i due stipiti ove stava alzata la morte, udii il battito crescere e divenire terribile.

Lo spavento mi accelerò il cuore. Mi soffermai, perduto.

Mi parve che quel palpito orrendo si comunicasse a me dal corpo gracile della creatura morente.

Imaginai una febbre estrema, l’atrocità d’un’agonia subitanea che serrasse la piccola gola e non lasciasse più uscire né grido né gemito.

Mi chinai a guardare il viso estenuato, misi il mio respiro su quella bocca socchiusa.

Il viso era in pace, la bocca era tranquilla, la dolcezza del sonno riempiva le sue pugna chiuse.

Il prodigio della natura si rivelò al mio cuore sospeso. A un tratto riconobbi il battito delle vene che gonfiavano le mie braccia stanche.

La più lieve insofferenza poteva interrompere il sonno miracoloso. Accettai il supplizio. Seguitai a camminare col mio passo tacito, portando la vita della mia vita.

La nutrivo della mia volontà, l’alimentavo del mio patimento.

Tutta la mia anima potente era tesa a sorreggere le mie braccia deboli, eppure sentivo la bellezza della notte come nel ratto di una ispirazione apollinea.

La cantilena paziente per tutto il mio corpo si mutava in ebrezza di canto. Il cratère affocato mi rappresentava il mito dell’Eterna Madre che tempra nel fuoco ruggente la carne mortale.

Il mio polso penoso misurava la poesia dell’universo.

E non ho mai più veduto con tanta ansia di felicità le stelle tremare e trascolorare al primo fiato dell’alba né ho mai riavuto in me la misura di quell’inespresso canto, fino a quest’ora che il mistero della bontà mi riconduce.

*

21 aprile 1916
È il venerdì santo. È il Natale di Roma.

Tutti quelli che sono morti nella battaglia, tutti hanno dato la vita come prezzo del mondo.

Tutti quelli che travagliano e ansano per alimentare la battaglia, tutti dànno la loro pena come prezzo del mondo.

Tutti quelli che patiranno combatteranno e morranno nella giustissima guerra, tutti patiranno combatteranno e morranno per il prezzo del mondo.

Su qual calvario è oggi sacrificato il Figliuol d'uomo?

Il Figliuol d'uomo è oggi per noi suppliziato sul monte selvaggio che ha nome da San Michele portaspada, sul monte delle quattro cime e delle quattro ire, nel Carso senza ombra e senza acqua. E per noi la bocca arsa dal fiele risoffia lo spirito e la speranza.

I fanti vi s'eternano. Li rivedo assalire le creste, soli con il baleno dell'acciaio e con lo sguardo della Patria. Li rivedo insorti contro il cielo tonante. Sembrano da prima sterpi e trìboli squassati dalla bufera. Poi diventano uomini irti. Poi diventano denti della roccia irosa. Mordono l'eternità.

Io ho le mie quattro croci fraterne.

Giuseppe Miraglia è crocifisso alla sua ala.

Luigi Bàilo è crocifisso alla sua ala.

Alfredo Barbieri è crocifisso alla sua ala.

Luigi Bresciani è crocifisso alla sua ala.

Io non posseggo i lini del discepolo da Arimatea né i balsami di Nicodemo. Ma ho dato a essi un monumento nuovo «dove niuno era stato ancóra posto». [27]

Il vólto santo dell'amore e del dolore di mia madre è oggi velato dall'angelo col drappo violetto, per misericordia di me.

*

È il sabato santo.

D’improvviso il suono delle campane commuove in grandi onde il silenzio funerario, mentre io sono disteso sul letto, avvolto strettamente nel lino, fasciato come Lazaro, con un sudario sul capo.

Dopo aver tanto agitato la mia tristezza, ecco che le campane agitano la mia speranza.

Si compie oggi la nona settimana dal mio ritorno, dalla mia condanna, dall’inchiodamento del mio corpo nel buio. Un presagio della Sirenetta m’ha illuso. E nell’aria della Resurrezione e nell’aria dell’Ascensione non ci sembra tuttavia di sentir passare il soffio del prodigio?

Nessuna voce mi chiama perché io venga fuori, perché io sorga. Rimango immobile, dominando l’impeto di levarmi.

Il mio corpo si consuma stillante, straziato dalle trafitture degli aghi salutari.

Qua e là nei muscoli il battito intermesso delle fibrille mi dà non so che ribrezzo, quasi io sia abitato da una piccola bestia veloce che scorra perdutamente per le mie membra tentando con le zampe e col muso di aprirsi una via.

Il cuore sregolato mi pulsa nella gola, mi rimbomba nella nuca.

Pace, pace, pace. Ma il santo annunzio non placa i miei mali.

Non posso difendermi dalla tentazione di fare la prova. Libero a poco a poco il braccio dalle fasce, alzo l’orlo della benda che copre l’occhio leso, apro la palpebra.

L’ombra ostinata è là, senza mutamento. Il buon presagio è vano.

Per la prima volta m’è concesso di scendere nel giardino.

Un vigore fittizio mi solleva. Con un’allegrezza fanciullesca abbandono i vestimenti senili dell’invalido. Ridivento un Lanciere bianco.

Le mie brache di cavaliere, così bene aggiustate al ginocchio, ora fanno qualche piega. Con un palpito di speranza rivedo su le maniche della giubba le insegne del volatore, le ali d’oro arrossate dalla salsedine dell’Adriatico. Mi sembra di fiutare l’odore dell’altezza. Questi panni grigi conobbero l’azzurro di là dalle nuvole, rimasero sospesi a quattromila metri nel deserto dell’aria, contennero l’estasi di dedizione che parve fermar l’ala nel cielo di Trento ingombrato dalla tempesta e squarciato dai fulmini di due ire. I talismani erano nella tasca dalla parte del cuore: il vecchio anello di mia

madre, che porta per gemma un piccolo teschio consunto fra due tibie, e la palla esplosiva che il 7 agosto si conficcò nel legno della carlinga in prossimità del mio gomito. [28]

Sorrido udendo tintinnire gli speroni sfregati l'un contro l'altro da chi si curva ai miei piedi per affibbiarmeli. Non me li lascio mettere. Il cavallo non scalpita alla porta; né, ahimè, il velivolo marino romba alla riva sul punto d'involarsi. Sono un convalescente in pericolo.

Le ginocchia mi vacillano. Il cuore mi batte perdutamente. Sto per passare la soglia così a lungo vietata.

Discendo la scala con infinita cautela, portando l'occhio nel reliquiario del mio capo sollevato.

La Sirenetta è là pronta a sostenermi.

Ecco l'ultimo gradino.

Ecco la stanza terrena.

Ecco il bagliore verde dietro le vetrate coperte di merletti.

Ecco l'aria viva che, come una bevanda insolita, mi empie del suo sapore nuovo la bocca anelante.

Ecco il giardino, ecco le foglie, ecco i fiori.

La mia mano va alla benda. È una benda più severa del consueto. Non è bianca ma fosca. Non è di lino ma di seta. Il mio occhio è vestito a lutto, porta le gramaglie.

Con la sua grazia infantile la Sirenetta mi prende la mano folle, mi trae verso un rosaio educato su un alto stelo e mi dice: «Guarda questa piccola rosa.»

Mistero di un accento che può fare d'una fanciulla e d'un rosaio una medesima creatura!

Tenendo ella tra l'anulare e il medio lo stelo, la piccola rosa sembra nata nel cavo della sua mano, come nel principio di una metamorfosi primaverile.

Ella ha una veste rigata, bianca e verde, che sembra fatta a imagine d'uno di quei gattici argentini che da tutti i loro freschi ramoscelli tremano al vento dell'argine.

La piccola rosa è innestata in lei, è il fiore della sua tenerezza.

È così pura, così fragile, così delicatamente costrutta che non le si può paragonare una cosa corporea ma sol forse un pensiero casto e ineffabile.

Non v’è forma d’infanzia che l’agguagli.
Bisogna piegare i ginocchi e adorarla.
La sua perfezione è fugacissima.
Mi sembra di vedere i suoi petali schiudersi d’attimo in attimo.
In su la prima notte sarà già aperta e vana.

L’inerzia di tanti giorni m’aveva imprigionato nel senso della mia sola caducità tra cose inanimate. Ecco che riacquisto l’orecchio del poeta seduto in riva al fiume del tempo: riodo la melodia del perpetuo fluire.

La Sirenetta conosce minutamente la favola breve del giardino. Sa dov’è il bruco, dove la pecchia, dove il ragno, dove la cetonia, e quel che fanno.

Sa i rami malati, il numero dei bocciuoli; quale sia in ritardo, quale sia per aprirsi.

Si lamenta del giardiniere pigro. Prende un manticetto e soffia una polvere salutare sopra un rosaio brulicante d’insetti verdicci.

Mi conduce con pietà incerta presso una grande rosa bianca a cui una cetonia divora il cuore profondo.

«Perché non la scuoti, non la scacci?» le domando.

«Oramai la rosa è perduta» ella risponde. «E se la cetonia non si sazia di questa, va in cerca d’un’altra.»

Sento che la sua pietà si partisce tra l’insetto e il fiore, come quella del Serafico comprendeva l’uccello vorace e il verme beccato, il fuoco ardente e il vestimento arso, la carne inferma e l’erbe per guarirla premute.

Mi soffermo davanti a questo spettacolo di passione devastatrice.

L’insetto è confitto nella dolcezza del fiore con una fame che somiglia al perdimento e al rapimento.

È splendido come una lamina d’oro che trasparisca a traverso uno smeraldo levigato.

È una gemma stupenda e una forza selvaggia.

È immemore di tutto, oblioso d’ogni rischio, d’ogni sorpresa, d’ogni minaccia, profondato nel suo gaudio come in un delitto che non tema castigo.

Di nuovo sento, come nella prima giovinezza, quel che v’è di divino nella fame e nella sete.

Tutto il cuore della rosa è guasto e, tra una corona di petali ancóra intatti, appare gialliccio come un resto di miele.

La piaga è nettarea, l’eccidio è soave.

L’amore insaziato ignora la colpa.

Chi si nutre di bellezza cresce in bellezza.

Vorrei indugiarmi per sorprendere l’attimo in cui la cetonia aprirà le ali fuori della sua armatura dorata e s’involerà lungo un raggio.

Il pomeriggio declina. Non v’è più bava di vento. Le foglie nuove respirano e sperano, le vecchie meditano e rammentano.

Una vasta fioritura di glìcini, che copre tutto il muro sino al tetto partendosi da un ceppo simile a un groviglio di corde, mi dà imagine d’una rete ch’io vidi trarre al lido dell’Atlantico piena di vane meduse quasi violette.

Le rondini rissano e stridono con furore, e soffro delle antiche trafitture come se mi passassero fuor fuore a saetta.

Vedo in un angolo due annaffiatoi capovolti; e, non so perché, mi dànno il senso del silenzio, fanno una pausa negli stridi laceranti.

«Ecco il tuo lauro che parla» dice la Sirenetta.

È un alloro arrotondato sopra uno svelto stelo nudo, alto come un uomo.

Ha non so che aria allegorica; sembra trapiantato da un verziere del sogno di Polifilo.

Non gli manca se non lo svolazzo d’un cartiglio avvolto a mezzo fusto.

La sua fronda è cupa, dura, fitta, così che la Musa non potrebbe introdurvi la mano senza essere offesa dai margini taglienti.

E dalla fronda perenne sorgono a intervalli ritmici le fogliette nuove, così vivaci che sembrano linguèggiare simili a piccole lingue impazienti che abbiano «volontà di dire».

L’anima fresca della Sirenetta ha sùbito sentito il ritmo senza suono.

Il lauro parla. Dice: «Per non dormire»? o dice: «Per non morire»?

Non mai tanto mi fu alieno il sonno, né mai in tanta morte ebbi tanta ansia d’immortalità.

Ho tuttavia un profondo canto nel cuore temprato. [29]

Il sole tramonta di là dalla curva del canale che ora è verde come l’alloro parlante.

Le campane tacciono, ma l’aria sembra fremere nell’attesa del loro suono angelico.

Il mio occhio coperto è pieno di glìcini luminosi; ma l’altro, disabituato, trasogna.

Fuori del tempo un’armonia lenta si svolge.

La casa di Corè non è se non una vasta ghirlanda sostenuta dalle teste dei leoni chine su l’acqua.

Dal palazzo Dario alla chiesa della Salute, il cotto e la pietra nel lume roseo si fanno quasi carnali.

Le facciate si appoggiano l’una all’altra, come donne reclinate l’una verso l’altra per non cadere, invase dal sùbito languore d’aprile.

Una grande barca nera, carica di solfo splendente, sospinta da lunghi remi, passa come un’apparizione di là dai millennii e dalla memoria.

Ha il timone antico dal largo assero, dalla lunga barra in pugno a un uomo che somiglia un timoniere fenicio.

Il solfo assume un tono indicibile entrando nell’ombra.

Quel giallo ha la potenza d’un tema inatteso che a un tratto sollevi fino al sublime una sinfonia decrescente.

Si fa in me uno strano silenzio.

Non odo più le rondini.

E il cuore mi batte nel timore che un rintocco interrompa questa tacita musica.

*

È la Pasqua di Resurrezione. È il Resurressi. [30]

Un compagno di guerra m’ha mandato in dono una stampa del disegno sublime che Michelangelo fece per la Resurrezione con una penna strappata all’aquila di Giovanni il prediletto. *Resurgit et insurgit*.

23 aprile 1916

Il Cristo titanico, avendo sforzato il pesante coperchio del sepolcro, tiene tuttora un piede nel sasso cavo. Ma con il capo levato, con levate le braccia, con l’impeto e con la rapina di tutta la sua passione, si scaglia verso il cielo.

Non era dunque abbastanza folle il mio cuore? Non era abbastanza precipitoso il mio battito?

Ci voleva questa imagine appassionata della potenza perché io sentissi più miseramente la mia meschinità?

A me nessun discepolo ha dato un monumento nuovo. Son qui nei medesimi lenzuoli, nelle medesime fasce, nel medesimo sudore e tremore. Non sorgo.

Sconto l'indulgenza di ieri. Mi sento ancor più fiaccato, come dal colpo di grazia. Questa carne stracca non è tenuta insieme dalla carcassa ma dall'ira.

Vedo verde. Vedo nell'ombra le mie mani verdi. Tutta la stanza è verde come una pergola folta. È come se avessi la testa avviluppata nel lauro tondo che mi fosse divenuto tutto di vetro screpoloso.

È uscito dal sepolcro Oreste Salomone per venire oggi al mio capezzale?

È venuto all'improvviso, senza avvertirmi. Dalla soglia in calle fino a qui, su per le scale, di gradino in gradino, ha calpestato il mio cuore vuoto. È entrato come io entrai nella piccola stanza della Comina.

Che mi porta?

Mi getta su le ginocchia la testa forata di Alfredo Barbieri?

È più emaciato che allora sul lettuccio da campo. Gli occhi neri, ancor più larghi, gli mangiano la macie. La mia visione lo inverdisce come se fosse morto da quattro giorni.

Perché è venuto a spaventarmi?

Che è questo fardello che mi pesa su i piedi freddi?

Pellicciotto e casco e braconi e guanti.

Me lo riporta qui quel fante che non ha potuto ancóra ingoiare quel boccone di pan méscolo?

Plàcati, cuore. Lascia che io distingua i vivi dai morti.

Lascia che io riconosca quella voce che in quel meriggio di febbraio non mi parlava dal fondo del letto ma dalla profondità del sacrifizio.

Parlava basso. Anche oggi parla basso.

Son passate nove settimane o nove secoli?

Questo eroe ignora le sue trasfigurazioni in me incendiato. Se io gli dessi a leggere quel mio primo cartiglio sibillino, non comprenderebbe.

«O sorella, perché due volte m'hai deluso?»

Viene dal riposo. Viene dalla convalescenza. Capua gli ha dato i suoi ozii e i suoi onori. Non è ancor guarito. L'angoscia di Gonàrs gli scava tuttavia lo stomaco. Nelle occhiaie cave gli occhi sono come oliati e mandano un

lucore assiduo, quasi che si rifletta tuttavia in essi la rapidità della via celeste accesa dalle faville di sangue. E sono solitarii, fissi tra le ciglia senza battito. Sono solitarii come quelli che si allungano fra tempia e tempia dei martiri allineati nell'oro musivo della basilica di Ravenna. Tutto il rimanente è opaco e ritornato alla terra.

Ci sono azioni eroiche da cui l'eroe attonito è imprigionato per sempre.

Ecco un'aquila che porta ai piedi la catena e la palla di piombo.

Non so perché, sento che egli è per rimanere oppresso dalla necessità di superarsi.

E mi viene voglia di piangere con lui.

E lo vedo laggiù, esule nella sua terra, coi piedi confitti nella gleba non seminata, concentrare la disperazione dei suoi occhi di volatore nella vetta del Vùlture.

«Tornerò alla Comina fra due o tre giorni. Non son passato da Venezia se non per abbracciarti.»

«E potrai già ricominciare la guerra?»

«Non ancóra. Ma comanderò il campo, aspettando. E tu?»

Nelle mie imaginazioni egli guarda il suo Vùlture. E io sono alla foce del mio fiume, sono con mezzo corpo nel sabbione del mio fiume; e mia madre è là, accosciata, che pare vi prenda radice, che pare vi si abbàrbichi per sostenere tutta la sventura della sua gente e della sua contrada.

O madre, da che oscurità debbo io rinascere?

I suoi occhi immobili sono senza risposta. La sua fronte china è remota come l'ultima neve della Maiella che sporge laggiù in forma di mamma.

Sono sfinito come se riavessi i due fóri nel capo e ripenzolassi nel vuoto, dal bordo della carlinga che vibra.

So che deliro, e dòmino il mio delirio.

Ho sete. Sono tutto sete e orgasmo. L'imagine del fiume mi supera, mi sommerge, mi corre sopra.

Dico all'eroe intristito che porta sul petto la zona di cielo gloriosa tra Lubiana e Gonàrs ridotta a una lista esigua di seta azzurra, gli dico: «Certe volte dispero di riprendere le forze, tanto mi sento esausto, come ora. L'occhio è perduto. Non importa. Basta uno. Il ciclope è prode in qualunque

fucina. Ma se rimanessi invalido? se la devastazione del lungo supplizio fosse irreparabile? se fossi spezzato in due, come mi pareva d'essere iersera quando i miei cari aguzzini mi ricoricavano su questa graticola?

Dimmi tu se noi possiamo più vivere senza una ragione eroica di vivere. Dimmi tu se noi possiamo continuare ad essere uomini senza aver la certezza che l'ora di trasumanare ritornerà, Oreste.»

La parola mi si spezza contro il palato metallico. Rimastico l'acciaio. La sete mi urla dentro senza suono. L'imagine del fiume rifluisce, mi voltola, mi scroscia intorno.

«Invecchiato, curvato, spezzato, orbo, con le ginocchia vacillanti, con le gomita cigolanti, ecco che attendo fermo su la ripa del mio fiume. E quale è il mio fiume?

Questo di cui ti parlo è il fiume eterno, Oreste.

L'ispirazione dell'eroismo soffia anche su gli invalidi, soffia anche su i tronconi umani, soffia anche su le carcasse impotenti.

Ti racconto una cosa grande, a te che dovevi ricondurre in patria il mio corpo sacrificato.

Siamo senz'ali. C'è una gloria dell'alto e c'è una gloria del profondo. C'è una morte bella e c'è una morte ancor più bella.

Questo che ti racconto è vero, ma lo voglio mettere fuori del tempo e fuori del limite.

Non possiamo più combattere? Io sono un contadino della Pescara, tu sei un contadino del Vùlture.

Un contadino senza nome vanga dolorosamente il suo terreno povero su la riva del fiume. Il suo paese è in guerra. Il suo paese è invaso. Egli seminerà per la fame dei combattenti.

Fin dal mattino egli vede i suoi passare il guado, cercare lo scampo dall'altra banda per radunarsi e riordinarsi e riarmarsi alla resistenza.

Sopraggiungono gli inseguitori. Sopraggiungono i cavalieri minacciosi, e domandano al contadino che indichi il guado.

Egli si china su la sua vanga. Non risponde.

Rinnovano essi il comando.

Taglia la gleba. Non fa motto.

Allora lo pigliano, e gli legano le braccia dietro la schiena, e lo spingono alla riva, e gli dicono: "Passerai tu primo l'acqua, davanti a noi."

Il punto del guado è quello.

Egli entra nell’acqua. Incomincia a piegare i ginocchi per mostrare che cresce l’altezza. Poi cammina coi ginocchi sul fondo. Poi s’accoscia e scompare. Sommerso resta. Lascia che sul suo sacrifizio oscuro e silenzioso passi il fiume della Patria.»

Di dove a noi viene questo silenzio?

Scorre come quel fiume dove quell’uomo si prosterna.

A poco a poco il mio cuore si placa.

La mano del mio compagno è nella mia mano, posata su la proda.

«Che sono tutte queste liste di carta a fasci?» egli chiede vedendo sparse sul letto le foglie sibilline.

«Mi servono a scrivere nel buio i miei sogni, linea per linea.»

Egli si meraviglia; e nella meraviglia il suo sorriso trova una freschezza inattesa.

«E come scrivi?»

«Così.»

Prendo la tavoletta, e la poso in declivio su le ginocchia leggermente sollevate. Prendo un cartiglio bianco, lo distendo, e scrivo, ripalpitando come quando feci la prima prova.

Seguono la mia mano gli occhi che videro Luigi Bàilo morente distendersi nella passerella tra i due serbatoi di rame e dalla celata di Alfredo Barbieri prono sul bordo partirsi la spruzzaglia miracolosa nella rapina del vento.

«Prendi. Guarda se ti riesce di leggere quel che ho scritto.»

L’eroe prende il cartiglio, si alza, si accosta alla finestra socchiusa, fa l’atto di decifrare. Esita.

Da quali fosse, da quali tombe a noi viene questo silenzio?

Le sue mani tremano un poco, di sotto al suo profilo aquilino.

Legge, con la stessa voce velata che aveva su quel lettuccio da campo.

«Ma se ci fosse una morte anche più bella?» [31]

*

O liberazione, liberazione,

t’invoco nella mia sera senza Espero, t’invoco nella mia notte senza Orsa, t’invoco nel mio mattino senza Diana; e tu non mi sciogli ancóra!

O liberazione, liberazione,

a te consacro queste mie bende intrise di sangue impoverito e di lacrime fredde, a te consacro questa mia pupilla che più non vede né veder vuole se non la cupa che in me suscito aurora.

O liberazione, liberazione,

allontana da me la pietà di chi mi ama e l'amore di chi mi compiange, e questa musica, e questo vaneggiamento, e tutta questa mollezza che non vale il mio letto di paglia.

O liberazione, liberazione,

vieni e scioglimi; vieni e rinsaldami le rotelle dei ginocchi e i gomiti e i polsi; vieni e rinfondimi sale e ferro nel sangue; vieni e rifammi solo col mio fegato arido; e riscagliami nella battaglia.

VIDE COR MEVM

ANNOTAZIONE[1]

QUESTO comentario delle tènebre fu scritto, riga per riga, su più che diecimila cartigli. La scrittura è più o meno difforme, secondo la sofferenza del male, secondo la qualità delle visioni incalzanti.

Nei mesi di maggio e di giugno dell'anno 1916 mia figlia Renata lavorò a interpretare gran parte delle liste, mentre in una luce modesta io scrivevo la *Licenza* aggiunta alla *Leda senza cigno* servendomi del medesimo accorgimento ma potendo di tratto in tratto con un'occhiata soccorrere alla dirittura.

L'interpretazione mi fu letta e poi – non senza mia riluttanza – fu data al mio editore che la stampò nell'autunno del medesimo anno. Comprendeva il testo di questo libro fino all'episodio dei soldati ciechi nell'ospedaletto da campo, alcuni altri frammenti della seconda parte e tutta la passione della settimana santa, sino alla fine.

Per il resto le difficoltà del decifrare e dell'ordinare si presentavano così gravi che scoraggiarono la pazientissima copiatrice. Le liste, sfuggite ai fermagli, s'erano confuse. Molte, scritte nelle ore della peggiore ambascia, contenevano due e perfino tre righe intersecate o sovrapposte. Altre – come, ad esempio, quelle che figurano le apparizioni del vólto di mia madre – erano state consegnate di nascosto alla mia fedele infermiera con l'ordine di custodirle a parte e di non mostrarle ad alcuno.

Io stesso oggi stento a rappresentarmi le vicende di quel mio sforzo: le ispirazioni subitanee, le interruzioni brusche, le riprese agitate. Il getto era distrutto dalla minima pausa. Se per un attimo la mano s'arrestava, le masse mentali incandescenti crollavano, e sùbito nuova materia e nuovi aspetti subentravano impadronendosi della mia attenzione.

Per più settimane, mentre stavo supino in veglia, mentre soffrivo senza tregua l'insonnio, io ebbi dentro l'occhio leso una fucina di sogni che la volontà non poteva né condurre né rompere. Il nervo ottico attingeva a tutti

gli strati della mia cultura e della mia vita anteriore proiettando nella mia visione figure innumerevoli con una rapidità di trapassi ignota al mio più ardimentoso lirismo. Il passato diveniva presente, con un rilievo di forme e con un'acredine di particolari che ne aumentavano a dismisura l'intensità patetica. Si comprende come il pericolo della follia fosse di continuo sospeso sul mio capo bendato. E si comprende come la volontà di esternare tanto tumulto fosse per me un tentativo di salvazione.

Quando le insistenze della mia gente si fecero ancor più vivaci per indurmi a trascrivere le liste che io soltanto potevo decifrare o divinare, crebbe la mia ripugnanza a mettere in balìa degli estranei una parte di me tanto oscura. Né avrebbe retto a una fatica così minuziosa l'occhio che mi rimaneva, turbato e tormentato tuttavia dall'infermità dell'altro non compita.

Inoltre la mia tristezza si faceva più selvaggia come più le notizie della guerra mi giungevano frequenti recate dai miei compagni anelanti che odoravano di battaglia come il beccaio sa di sangue e il falciatore sa di fieno.

Le giornate di Santa Gorizia mutarono ogni ansia e ogni impazienza in una disperazione risoluta. Seppi allora quel che significassero le parole di Michelangelo: «Non nasce in me pensiero che non vi sia dentro scolpita la morte.»

Non riescii a dominare me medesimo se non promettendo a me di vincere tutti gli impedimenti per restituire alla mia volontà l'ala che le era propria.

Stavano contro di me i pronostici della sapienza e le apprensioni dell'affetto. Dichiaro con orgoglio e con gratitudine, dinanzi alle figliuole alle sorelle alle madri dei combattenti, che nella lotta ebbi alleata intrepida la creatura del mio sangue. Ella conosceva la mia necessità vitale; e sapeva come il pericolo che io portavo in me fosse più certo di quello ch'ero per incontrare. Insorse contro i divieti, e dell'altrui stupore seppe sorridere.

O giornata di Parenzo, pomeriggio di settembre e torbo e chiaro, con qual segno ti segnerò nella mia tavola votiva?[2]

Conducevo il secondo gruppo dei bombardieri navali. Luigi Bologna, che era di nuovo il mio pilota, conosceva la mia prova e la secondava maschiamente, con un cuore senza fenditure. Il bordo della carlinga, su la mia destra, era libero a disegno. Avevo preso tra le mie gambe una giunta di quattro bombe in gabbia, da lanciare a mano; e avevo messo contro l'altimetro il pronostico della cecità subitanea.

A partire dai duemila metri di quota, feci alternativamente l'osservazione oftalmica e la fumata per tenere il gruppo riunito dietro la mia fiamma blu.

A tremila metri, il monòcolo vedeva. A tremila e duecento metri, vedeva. A tremila e quattrocento metri, vedeva «pur con l'uno».

Il pilota si voltava a ogni tratto verso di me con un cenno. Con un cenno gli davo il risultato dell'osservazione. Dialogo indimenticabile dell'amicizia guerriera nella grande altezza dove non può sopravvivere nulla che sia meschino o timido.

Il gruppo di testa nella foschìa aveva deviato verso Rovigno. Arrivai primo su la piazzuola della batteria antiaerea. Ridussi la quota d'attacco. Luigi Bologna calò a mille e seicento metri, con una manovra della più ardita eleganza fra zona e zona di tiro. Nel brusco cangiamento di pressione, vedevo ancóra. Tolsi le spine dalle mie bombe da gamba, e cercai di ridurre al silenzio il nemico e la mia sorte. In quell'epoca non avevo ancor ritrovato il grido primitivo della mia razza che ha sostituito agli schinieri di bronzo le gambiere di lana; ma il mio braccio levato avrebbe potuto cogliere una stella dall'empireo, tanto lo trasumanava l'allegrezza.

Quando calammo nel canale di Sant'Andrea e rimontammo lo scìvolo, mi parve che i miei giovani compagni aspettanti, nel sollevarmi sopra le loro spalle, mi esaltassero alla cima della loro gioventù e all'apice delle loro ali.

Ero rinato.

La data della mia rinascita è il 13 di settembre 1916. E fui ben ribattezzato nel mare di bile.

Intumuit mascula bilis. E poi vennero le giornate del Vallone, di Doberdò, della quota 265, del Veliki, del Faiti. La necessità di portare la benda m'era ingombrante e fastidiosissima nel servizio aereo. Mi tenni per qualche mese alla terra. Nel Carso scabro calcolavo male le ineguaglianze del terreno. Nelle petraie affilate, nella mota rossa delle trincee e dei cammini coperti, mentre mi sforzavo di ristabilire continuamente «l'equilibrio laterale» su le mie grosse scarpe chiodate, ripensavo a un vecchio motto italiano che pareva convenisse alla mia fatica: «Senz'ali non può.» Cadevo e mi rialzavo. Una sera giunsi dal Faiti al Vallone con l'anca e le ginocchia insanguinate. Ripartii con un piccolo fante ignoto che mi teneva per la mano. E colui che nel tempo della viltà aveva cantato gli eroi, quel medesimo nel tempo della virtù fu celebrato da un eroe con un canto vendicatore.[3]

Lùgubre era la macchia giallastra che occupava il mento la bocca il naso di un qualunque vólto da me fissato. Quando nell'imminenza dell'azione mi accomiatavo da un compagno che andasse al pericolo per un'altra via, vedevo nella sua faccia il giallume foriero del dissolvimento; e non sapevo difendermi dal presagio sinistro. Ma sul far della notte la macchia si cangiava in anelli di luce, in aureole fluttuanti. Così una volta m'avvenne di chinarmi a sera verso un ferito che avevo salutato il mattino soffrendo di quel tristo segno. Gli tolsi l'elmetto e gli vidi il mio nimbo intorno al capo glorioso.

Quel nimbo è rimasto per sempre intorno al capo di mia madre, intorno alla sua santificata bellezza.

Ella non cessava di apparirmi all'inizio di ogni azione e al colmo. Non aveva più quel viso di tremenda desolazione che m'aveva fatto tanto soffrire nel supplizio supino. Aveva il viso fermo e coraggioso dei suoi anni adulti di sventura e di lotta.

Una sera di novembre, la sera di San Carlo, dopo le due vittorie su i due calvarii, nella dolina della Bandiera, nel cenacolo della caverna dove a mensa eravamo per celebrare in ritardo la pasqua dei morti, dal colonnello Perris fiore di prodezza e di gentilezza ebbi in dono un mazzo di rose rosse che un fante ignoto gli aveva portato di non so dove, attraverso i carnai e i deserti, per la festa del suo nome. Fu come «il miracolo del sangue».

Stavamo attoniti e muti, quasi che non avessimo mai veduto una rosa fresca. Allora nel fondo buio della caverna mi apparve mia madre ridivenuta spiritalmente bella come di là dalla morte.

Era una sera di gennaio – il 27 gennaio 1917 – quando un mésso di Luigi Cadorna mi recò l'annunzio fùnebre al letto dove m'aveva coricato una gran febbre. Mi alzai. Mi avvolsi nelle mie pellicce d'aviatore. Partii. Rifeci nella neve nel ghiaccio e nella febbre il viaggio di quel marzo d'avanti l'esilio. Rivalicai il Tronto. Rividi le foci dei piccoli fiumi. Rividi per la strada litorale i bovi, i carri, l'asinaio dietro il suo somiero. Ripassai sotto l'arco di mattone. Spinsi la mia porta socchiusa. Fiutai l'orribile odore dei fiori. La scala n'era piena. La prima stanza n'era piena.

Là era la bara.

Nelle mie notti di espiazione non avevo contemplato «la morte vestita di non so che celeste pudore»? non avevo pensato all'arte di quel dio che nel dì novissimo «rimodellerà i volti dei suoi eletti a simiglianza della sua bellezza recòndita»?

Ella era anche più bella che la sua apparizione nella caverna, più bella che qualunque creatura umana da me conosciuta nei miei anni. La sua faccia era rimodellata secondo i lineamenti della sua anima. La sua anima non poteva essersi partita. Era tuttora accesa alla sommità del suo corpo consunto, come quelle fiammelle in cima a quei ceri. E la sua consunzione non era disfacimento. Dopo più di tre giorni, non dava alcun segno o sentore d'impurità. Era conservata dall'aroma del suo cuore.

Il popolo inginocchiato credeva alla santità, credeva al prodigio.

Su la fine del quinto giorno, la salma esposta nella chiesa, tuttora scoperta agli occhi del popolo che non si saziava di rimirarla, appariva immune dal fato carnale. L'«amore senza figura» e la «bontà senza figura» del Mistico avevano assunto quell'aspetto al limite dell'eterno. Così la morte non era più un passaggio oscuro tra due luci, ma era la congiunzione chiara di due luci.

Tale fu poi per me, da quel punto.

La chiusura della cassa, la discesa nella fossa, il rito del seppellimento non mi parvero se non una imposizione della consuetudine. Drizzammo sopra il tumulo di zolle una rozza croce fatta con la costa maestra e col baglio di un nostro vecchio trabàccolo: una rozza e nera croce incatramata.

Ma taglieremo nella pietra delle nostre montagne le statue atlantiche delle nove Muse ammantate, che sotto le grandi pieghe colonnari soffrano la passione della bellezza futura; e le drizzeremo a sostenere il sacrario rotondo ove sarà traslatata l'umile eroina. Ed ella mi prenderà nella medesima arca. Seco prenderà quel che di me perisce e quel che di me non muore.

Le debbo, nella più dura guerra, altissime ore di perfetta pace. Abolito il trànsito oscuro tra le due luci, la dipartita verso ogni più disperata impresa era il principio di un'estasi non paragonabile se non a quella dei rarissimi spiriti che si lanciarono e arrivarono all'apice mistico della vita.

O rotta notturna di Pola! O notte francescana di Cattaro! Passaggi d'oltremare a sciogliere un vóto di continuo rinnovato!

È scritto in uno dei miei libri di bordo: «Ho in me tanta pienezza di vita che, quando mi sporgo dalla prua, mi sembra di traboccare.»

Venne il vasto sforzo d'ali, nel maggio seguente, sopra l'assalto delle fanterie; e il dominio acquistato nel cielo dell'Hermada, e la Pentecoste luttuosa del Timavo. E vennero poi gli altri nomi incisi nella tavola votiva: Cielo dell'Alto Adriatico, Cielo carsico, Bocche di Cattaro, Baia di Buccari, Bombardamenti diurni di Pola, Cielo di Vienna, Fronte dell'Aisne, Cielo del Piave, Marcia di Ronchi, Presa di Fiume, Spedizione di Zara, Difesa di Fiume, Ritorno al silenzio e alla solitudine.

Avevamo ripreso le armi dopo l'armistizio ingiusto. Solo col fiore dei combattenti, avevo cacciato dalla città del Carnaro la ladrerìa dei Serbi e l'insolenza degli Alleati. Nel luogo della città di traffico avevo fondato una città di vita per riaccendervi i fuochi che s'erano estinti su gli altari della Patria e per risollevarvi le imagini della Vittoria e della Grandezza ch'erano state abbattute nel fango pingue di Roma.

Perché la città di vita non fosse disfatta nello spazio spirituale dove io avevo alzato le sue torri e i suoi fari, era necessario che il sangue fraterno fosse versato. Era necessario che tra l'Italia nuova e la vecchia Italia fosse posto il delitto inespiabile, fosse scavata la fossa insuperabile. Era necessario testimoniare, con le ferite con le morti con le rovine, che l'Italia nuova respingeva per sempre ogni conciliazione e ogni contaminazione.

Così volli e così feci. Questa tragica volontà di sacrifizio mi varrà sopra le generazioni che verranno. Il dramma del Carnaro non è se non il dramma di tutta la Patria.

Nel tumulto aperto non ho mai pensato meno altamente che dentro il mio spirito chiuso. Un Bonaparte ben sapeva che «il coraggio viene dal pensiero».[4]

Per ciò ho potuto vincere le mie ripugnanze e consentire a compiere l'interpretazione di queste foglie sibilline, benché io non abbia del tutto risolto in me il dubbio se non fosse stato meglio abbandonarle al vento disperditore.

«Queste foglie poneva in su l'altare; e, se 'l vento le spargeva, i suoi detti non avevano virtù né efficacia; ma, quando stavano immobili, avevano virtù ed efficacia.»

Io non le pongo su l'altare frequentato. Rientro nella mia casa deserta dove mia madre, da che s'ebbe tolto il suo calzare bianco di sposa, non lasciò mai che il fuoco si spegnesse nel focolare ma ogni notte rinnovò l'arte di disporvi sotto la cenere un tizzo che durasse fino al nuovo giorno. E questo sapeva tutto il popolo, e tutto il popolo ne ha memoria.

Rientro nella mia casa; passo di stanza in stanza; salgo i tre gradini, e penetro nella quinta. Il vasto letto la occupa, dove fui concepito e generato, dove «ben nacqui». Sopra il capezzale che tenne il santo vólto di mia madre trasfigurato in perpetua bellezza, pongo le foglie della mia passione e della mia devozione «perché vi rimangano immobili».

Dolorosissimo fu il mio sforzo d'interprete e di trascrittore. Troppo spesso mi pareva di riaprire le mie intime piaghe e di lavorarci dentro coi ferri

esatti. Troppo spesso mi pareva che i potenti fantasmi mi saltassero alla gola e mi soffocassero. E, per non poter vincere un orrore quasi corporale, ho tralasciato e abbandonato più d’un fascio di liste.

Ma come qui l’aspirazione è illuminata dalla divinazione! Inerme lo spirito sembra già osare quel che poi oserà armato. Sorgono dal silenzio parole che poi m’avverrà di sentir risalire alle vive labbra esortando compagni e seguaci. E in una delle mie imaginazioni musicali non vibrano le «tre tavole di ponte» dove poi si serreranno i Trenta di Buccari? E nel giro della strofe notturna non ritorna quella cadenza che sarà la legge ideale del combattente rientrato nella «fucina dove si fonde la sostanza nuova»?

E v’è una sola costellazione

per l’anima sola:

la Buona Causa

E in quella invenzione del fiume e del guado, condotta a consolare me stesso e l’eroe ribadito alla terra, non è quasi un presentimento di quella riva dove poi piantammo la vittoria «mutilata e sanguinosa contro l’invasore»?

Non vana era la tristezza di quel colloquio pasquale tra l’eletto della gloria e il deluso della morte. Rividi Oreste Salomone laggiù, sul campo di Puglia, alla vigilia del bombardamento di Cattaro. Era venuto seguendo la sua ansia di ridonarsi, perseguitato e attraversato dai sedentarii. Mi chiese ch’io lo prendessi nel mio equipaggio, anche in luogo del mitragliere su la torretta di poppa. Non riescii a superare gli impedimenti opposti. Rimase crucciato e umiliato a terra.

Poi, una notte, in una prova di volo a lume di stelle, appunto con uno dei miei fedeli di Cattaro, col Lanciere bianco Mariano d’Ayala, scendendo al campo di Padova, per un errore manuale perse la vita. E con la sua vita restò mozza la cima di un bell’albero.

Accendetegli ogni anno un fuoco sul Vùlture!

A una a una cadono le ultime aquile della battaglia. Nel medesimo fondo di laguna dov'era precipitato Giuseppe Miraglia, in un mattino placido dello scorso settembre anche Luigi Bologna si spezzò le ali e le ossa. Nella medesima camera funeraria, all'ospedale di Sant'Anna, dove insieme avevamo vegliato il nostro compagno della prima guerra, io sollevai il lembo della bandiera per riconoscere quel viso forte che nella giornata di Parenzo s'era voltato verso di me con un cenno non dissimile a quello dell'addio.

E l'altrieri il mio pilota degli estremi ardimenti, il pilota della prima squadriglia navale di Siluranti aeree, il pilota della squadra di San Marco, quello del mio bel SIA 9 B sparvierato, Luigi Garrone, cadde in vista di quell'Isonzo che più non trascina al mare corpi d'uccisi ma speranze disfatte.

E non rivedrò quel suo pallido viso malaticcio sotto i capelli lisci e quei suoi pallidi occhi riflessivi e tutta quella sua fragilità quasi feminea che chiudeva come in una guaina di vetro la lama della sua energia. Ma ben lo rivedo in quella grande impennata repentina contro il sole, nel cielo del Grappa, fra le quattro granate esplodenti in capo in coda e alle ali del nostro «sparviero». Ma lo rivedo nel ritorno dai bombardamenti e dalle esplorazioni lungo il Piave, quella sera che sul campo di San Nicolò non erano ancóra accesi i proiettori, quando ci schiantammo in perdizione contro la pista di cemento e restammo incolumi nello sfasciume. Lo rivedo, nell'offensiva d'ottobre, in una delle nostre due partenze cotidiane, quando l'apparecchio carico di bombe impazzato su la pista perfida non obbedì al richiamo e andò con tutto il carico a urtare contro il terrapieno d'una batteria e si sfasciò miracolosamente senza esplosione, e io pur nell'urto udii l'urlo spaventoso dei miei uomini di manovra adunati per l'alalà e volgendomi li colsi tutti con le mani su gli occhi in un gesto d'orrore, e mi ritrovai nel cerchio della mia mitragliatrice intatto accanto al compagno che sorridendo si toglieva dalla gota magra un brìciolo di terra e un filo d'erba.

Nel medesimo giorno, tre anni dopo, forse alla medesima ora, lo abbandonava la fortuna. E in un luogo di memoria eroica svanita, in un luogo senza genio, s'abbatteva il suo sprezzante eroismo.

Di mèta in mèta, di morte in morte. E più oltre.[5]

Mentre in tristezza io trascrivevo l’esempio del contadino innominato che entra nel guado e s’inginocchia in mezzo alla correntìa e sacrificandosi incide il suo sacrifizio nell’acqua, dentro la basilica di Aquileia una madre dolorosa sceglieva tra le undici bare innominate quella che sta per discendere nel monumento.

Nella mia imaginazione la vedevo simile a quella Maria della cripta che con le divine mani scarne regge il dolore di tutte le creature acceso nel suo capo come in una lampada sempiterna. Quanti secoli di sventura nostra, quanti secoli italiani di patimento e di pazienza, quanti secoli d’iniquità e di servaggio in lei piangevano?

E perché il feretro del Grande Offeso non era ammantato dalla bandiera del Timavo, da quella che io custodisco, da quella che fu chiamata «il sudario del sacrifizio» e «il labaro del fante», da quella che fu distesa sopra le casse dei miei morti di Fiume allineate in terra?

Prima v’era rimasta effigiata l’imagine di un solo eroe morto; ma ora v’è l’imagine di tutti i morti, ché tutti quelli che sono morti per la Patria e nella Patria si somigliano come Giovanni Randaccio nella sua arca di macigno somiglia al fante ignoto raccolto fra quattro assi.

Anzi egli oggi si toglie dal capo il suo cerchio di gloria e lo rinunzia al senzanome. Così, quando viveva in terra, per umiltà verso i mille e mille eroi ignorati volle un giorno togliersi i segni azzurri dal petto; e io l’imitai.

I miei stanotte li ho dati alla fiamma.

O Aquileia, il tuo antiste, quell’uomo puro che il Signore pose alla tua guardia, non vide mia madre scendere sopra i tuoi cipressi in aspetto di colomba color di neve?

Me lo disse. Era il 15 maggio 1917.

Anche la basilica aveva avuto la sua ferita. Aveva veduto il cielo di Dio attraverso lo squarcio. Le schegge della travatura il calcinaccio il vetrame ingombravano il pavimento romano. E un altro dolore s’aggiungeva al

dolore del Cristo scolpito da quel soldato ch’era rimasto quattro giorni sepolto sotto le macerie ed era risorto quatriduano come Lazaro.

Mi avviai al camposanto. L’arca di Giovanni stava lungo il battistero ancor vuota e negletta. Dietro gli antichi cipressi fogliavano i giovani allori; e nel muro di cinta, che guarda la campagna, ringiovaniva anche l’edera tenace.

Declinava il giorno. Tonava il cannone a Monfalcone e per tutta la chiostra. La caligine e il fumo celavano i monti dell’ira. A poche spanne dal muro, tra ripe erbose irte di salci, fluiva quella chiara Natissa dove furono annegate le quattro martiri di Cristo Eufemia Dorotea Tecla Erasma.

Le ripe erano dipinte di fioretti e bianchi e gialli. Lungh’essa la striscia d’erba era una banda di suolo arato; e i solchi seguivano il corso del fiumicello a paro a paro. Le rondini, volando basso, parevano imitare l’opera del vomero. Gittavano un grido, si rivolgevano e celeri senza aratro aravano.

Dietro di me tacevano i sepolcri, come chi tace trattenendo il respiro. Allora un usignuolo del vespro intonò la sua ode sopra le ombre che s’allungavano.

E vidi allora venire per la ripa un soldato grigio, più povero del Poverello di Dio, coi piedi ignudi negli zoccoli, con i calzoni laceri ai ginocchi, con la giubba logora ai gomiti. Pareva d’un sol colore, tanto i suoi panni arieggiavano la sua macilenza. Bianco era il capo fasciato.

Portava egli una rezzuola appesa a una pertica con quattro staggi.

E scelse il suo luogo, e si fermò; e calò la rete nella Natissa; e stette col povero viso chinato verso l’acqua, senza fiatare, inconsapevole che quell’acqua fosse santificata da un martirio antichissimo.

Ma forse lo sapeva il suo cuore.

Tecla Erasma Eufemia Dorotea pregavano per lui.

L’acqua era chiara sotto la ripa destra ed era bronzina sotto la ripa sinistra, verde come il bronzo delle porte sacre. E gli oppii potati avevano su i rami tozzi le foglie nuove, simili a candelabri difformi che attendessero i ceri votivi per illuminare la corrente del martirio. E le rondini seguitavano ad arare; e, come la terra si faceva più bruna, la rischiaravano col baleno bianco dei petti.

Il pescatore stava là immobile, con la pertica in mano, fiso all’acqua, paziente; e non prendeva nulla.

Erasma Eufemia Dorotea Tecla pregavano per lui.

Si riscosse; tolse dall’acqua la rezzuola vuota; camminò a ritroso; scelse un altro luogo; abbassò gli staggi; rindossò la sua pazienza; e attese.

Nessuna voce divina gli aveva detto: «Cala di nuovo la tua rete. Non disperare.»

A poco a poco tutti i romori si quetavano. Il rombo del cannone laggiù era come il mùgolo sordo del temporale. Da ciascuna tomba saliva una colonna di silenzio gloriosa incontro al primo lacrimare delle stelle.

L’ode dell’usignuolo accompagnava quell’ascensione con una forza di rapimento più impetuosa che il delirio solare dell’allodola.

Cantava la morte, cantava la vita. *O mors, ero mors tua*.

C’erano dietro di me due tombe di giovinetti a me familiari, due primizie dell’offerta: la tomba di Lapo Niccolini Alamanni e quella di Corradino Lanza d’Aieta. Colsi una foglia vecchia di lauro e una novella; e le ruppi come se seguissi un modo rituale. La vecchia aveva un profumo più forte; ma la novella, umida di linfa, prometteva l’acqua che disseta le alte ansie.

Non potevo più partirmi. Annottava. Le rondini avevano cessato di arare. Tra i cipressi neri la basilica latina s’era fatta di color ferrigno come vestita di tutt’arme, e della sua ferita diceva: «*Non dolet*. Non duole.»

Nulla della sua diceva il fante ignoto. Ma le braccia cominciavano a tremargli.

Levò la rete dall'acqua. Posò la pertica su l'erba. S'inginocchiò e si sporse per bagnarsi le mani.

Allora la campana della torre sonò l'Avemaria.

Per un poco la preghiera dominò l'inno. Poi parve che l'usignuolo raccogliesse l'ultimo tremore del bronzo solenne per assalire il cielo con una più veemente melodia.

Il povero pescatore s'era segnato in croce; poi s'era tolto gli zoccoli e s'era messo a sedere sul margine, coi poveri piedi penzoloni che sfioravano l'acqua del martirio.

Dorotea Tecla Erasma Eufemia pregavano per lui.

Stava egli a capo chino; e aveva a sinistra il suo paio di zoccoli, a destra la sua rezzuola vuota. E gli strappi lasciavano scorgere l'osso de' suoi ginocchi.

Alzò la faccia verso il canto della creatura di Dio.

Si prese tra le palme il capo fasciato, e alzò verso il canto una faccia scarnita che certo somigliava quella del Poverello di Dio nella grazia del ratto.

Quale angoscia gli sorse dalle sue viscere d'uomo e gli oscurò quel bene raggiante?

Di nuovo si prese tra le palme il capo fasciato, come se la piaga gli si fosse riaperta. E richinò la faccia verso l'acqua del martirio. E pareva che piangesse.

Allora vennero per l'acqua le quattro martiri, e gli baciarono i poveri piedi.

Stanotte quel fante senza nome e senza tomba era con noi nel trivio, dove gli avevamo acceso il suo fuoco.

Era d’un sol colore, quel Poverello d’Italia, come se il suo Dio l’avesse rimodellato nella creta del Piave. E d’un solo splendore era la fiamma.

Avevamo fatto un letto alla brace con cinque pietre in tondo. Un contadino del poggio e il suo figliuolo giovinetto aiutavano a mettere fastello su fastello. Bruciavamo l’ulivo il carpino e il cipresso. Ma io avevo collocato nel cavo, tra le pietre, un buon tizzone di quercia, in commemorazione del mio focolare.

Stavamo intorno accosciati, in silenzio.

Solamente il soldato e la fiamma stavano in piedi.

La fiamma era bella, e il soldato era di là da ogni bellezza con la sua divina miseria.

La fiamma ruggiva, e il soldato serrava le labbra.

E tutti i fuochi della mia cecità inaridita e sterilita non mi diedero mai tanta passione quanta me ne dava quel fuoco in terra.

Come i fastelli si furono consumati ed ebbimo attorno attorno raccolti i sermenti e gli stecchi per tutto ardere, io presi la mia bracciata di lauri e la gettai su la brace.

Restammo là sospesi a guardare, ad ascoltare.

Il lauro minacciò qualche cosa. Poi divampò come un’ira magnanima.

Fummo tutti splendenti di lui, tutti abbagliati da lui, rapiti da lui.

Ora l’ignoto non aveva altro corpo se non quello.

E la voce che aveva chiamato Lazaro, quella medesima voce disse al misero che aveva gettato invano la sua rete nella corrente del martirio: «Non temere. Da ora innanzi tu sarai prenditore d’uomini vivi, o spirito.»

Poi, quando anche l’ardore del lauro fu consunto e la mia gente si fu allontanata e il trivio fu deserto, io ritrovai l’arte di mia madre nel porre

sotto la brace il capo del tizzo.

«Suso in Italia bella»

4 novembre 1921.[6]

G. D’A.

TAVOLA DELLE SIGLE
E DELLE ABBREVIAZIONI

ACS
: Archivio Centrale dello Stato, Roma

AGV
: Archivio Generale del Vittoriale

APV
: Archivio Privato del Vittoriale

Alatri 1959
: P. Alatri, *Nitti, D'Annunzio e la questione adriatica*, Feltrinelli, Milano 1959

AT
: Altri Taccuini (Tutte le opere di G. d'Annunzio), Milano 1976

Atti 1963
: AA.VV., *Gabriele D'Annunzio nel primo centenario della nascita*, Roma 1963

Atti 1976
: AA.VV., «Atti del Convegno su d'Annunzio e il simbolismo europeo», Gardone 1973 – Milano 1976

Badoglio 1946
: P. Badoglio, *Rivelazioni su Fiume*, De Luigi, Roma 1946

CG
: Carte Gentili – Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II, Roma

D'Annunzio a Baccara
: *Il befano alla befana, l'epistolario con Luisa Baccara*, a cura di P. Sorge, Garzanti, Milano 2003

D’Annunzio-Albertini

F. Di Tizio, *D’Annunzio e Albertini. Vent’anni di sodalizio*, Ianieri, Chieti 2003

D’Annunzio archivista

A. Andreoli, *D’Annunzio archivista. Le filologie di uno scrittore*, Olschki, Firenze 1996

D’Annunzio-De Carolis

F. Coletti, *Il “Notturno” e Fiume nel Carteggio D’Annunzio-De Carolis*, in «Quaderni del Vittoriale», n. 2, aprile 1977, pp. 15-58

D’Annunzio e Prato

M.M. Cappellini, *«Toscano di Prato e del pulpito». D’Annunzio e Prato. Documenti e lettere ritrovate*, Zella, Firenze 1999

D’Annunzio-Gravina

Carteggio d’Annunzio-Gravina 1915-1924, a cura di D. Ercolani, Bonacci, Roma 1993

D’Annunzio-Hérelle

Carteggio D’Annunzio-Hérelle (1891-1931), a cura di M. Cimini, Carabba, Lanciano 2004

D’Annunzio-Mussolini

Carteggio d’Annunzio-Mussolini 1919-1938, a cura di R. De Felice – E. Mariano, Mondadori, Milano 1971

D’Annunzio-Ojetti

Carteggio d’Annunzio-Ojetti (1884-1937), a cura di C. Ceccuti, Le Monnier, Firenze 1979

De Michelis

E. De Michelis, *Tutto D’Annunzio*, Milano 1960

De Michelis 1976

Id., *Roma senza lupa*, Roma 1976

De Michelis 1978

Lapsus e refusi in D’Annunzio, in «Atti e memorie dell’Arcadia», vol. III, Roma 1978, ora in *Ancora D’Annunzio*, Pescara 1987

Diari di guerra

G. D’Annunzio, *Diari di guerra 1914-1918*, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 2002

Di me a me stesso

G. D’Annunzio, *Di me a me stesso*, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 1990

Epistolario Albertini

L. Albertini, *Epistolario 1911-1926*, vol. III, Mondadori, Milano 1968

Fatini 1963

G. Fatini, *Il D’Annunzio e il Pascoli e altri amici*, Pisa 1963

Gerra 1974

F. Gerra, *L’impresa di Fiume*, vol. I, Longanesi, Milano 1974

Giuriati 1944

G. Giuriati, *Con d’Annunzio e Millo in difesa dell’Adriatico*, Sansoni, Firenze 1944

Interviste

Interviste a D’Annunzio, a cura di G. Oliva, Carabba, Lanciano 2002

LA

Libro ascetico della giovane Italia

LT

G. D’Annunzio, *Lettere ai Treves*, a cura di G. Oliva, Garzanti, Milano 1999

Lungo la vita

M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, a cura di A. Vicinelli, Mondadori, Milano 1961

Omaggio a G.P.

AA. VV., *Omaggio a Giovanni Pascoli*, Mondadori, Milano 1955 [In particolare cfr. A. Vicinelli, *Carteggio Pascoli-D’Annunzio*, pp. 383-419]

Passerini

G.L. Passerini, *Vocabolario dannunziano*, Firenze 1928

Praz-Gerra

G. D’Annunzio, *Poesie-Teatro-Prose*, a cura di M. Praz – F. Gerra, Milano-Napoli 1966

QD

«Quaderni dannunziani»

QV

«Quaderni del Vittoriale»

Raimondi

E. Raimondi, *Il silenzio della Gorgone*, Bologna 1980

RDD

Raccolta dei Documenti Dannunziani, Archivio Storico del Convitto Nazionale Cicognini, Prato 1984

Ric.

Prose di ricerca, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, con un saggio introduttivo di A. Andreoli, 2 tomi, Mondadori, Milano 2005

Rizzo 1960

G. Rizzo, *D'Annunzio e Mussolini. La verità sui loro rapporti*, Cappelli, Bologna 1960

Rom. I e II

Prose di romanzi, a cura di A. Andreoli – N. Lorenzini, introduzione di E. Raimondi, vol. I, Mondadori, Milano 1988; vol. II, ivi 1989

SdS

Sudore di sangue

SG I e II

Scritti giornalistici 1882-1889, vol. I, a cura di A. Andreoli, testi raccolti da F. Roncoroni, Mondadori, Milano 1996; *Scritti giornalistici 1889-1938*, vol. II, a cura di A. Andreoli, testi raccolti da G. Zanetti, ivi 2003

T

Taccuini (Tutte le opere di G. D'Annunzio), Milano 1976

TN

Tutte le novelle, a cura di A. Andreoli e M. De Marco, Mondadori, Milano 1992

Tommaseo-Bellini

N. Tommaseo – B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino 1861-1879.

Tr. I e II

Tragedie, sogni e misteri, (Tutte le opere di G. D'Annunzio), vol. I, Milano 1968 [9]; vol. II, ivi 1980 [8]

UI

L'Urna Inesausta

Versi I e II

Versi d'Amore e di Gloria, a cura di A. Andreoli – N. Lorenzini, introduzione di L. Anceschi, vol. I, Mondadori, Milano 1982; vol. II, ivi 1984

Vite

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' giorni nostri*, II voll., Einaudi, Torino 1986

NOTIZIA SUL TESTO
E NOTE DI COMMENTO

a cura di Giorgio Zanetti

[1] NOTIZIA SUL TESTO

Con il *Notturno*, che esce nelle librerie il 22 novembre 1921, d'Annunzio ottiene forse per l'ultima volta un successo di vasta risonanza, in un'Italia che s'interroga ancora, lacerata, sul sacrificio dei suoi figli. Ma nel «libro sacro della patria vittoriosa» s'iscrivono insieme il ricordo struggente della madre e quello di una folle cavalcata nel deserto, l'arabesco della musica, la favola della figlia ritrovata nell'incanto floreale della Sirenetta, la reinvenzione di una Venezia invernale e funerea in un sentimento tragico di sopravvivenza. E questo caleidoscopio di immagini e di emozioni si rivela e trova un centro solo nell'io che si rappresenta «supino nel letto, col torso immobile, col capo riverso», costretto nelle tenebre da una grave ferita all'occhio destro riportata in un incidente di volo. La vicenda dell'uomo d'azione e quella intima entrano in risonanza nello spazio stregato di una infermità fisica sull'orlo della «follia», fra le vibrazioni analogiche acutissime di una scrittura di apparizioni e metamorfosi vicina come non mai alle inquietudini sperimentali della letteratura. In un libro in molti sensi sintomatico della congiuntura postbellica, *Gli indomabili* (1922), Marinetti annette la nuova prosa dannunziana, non senza palesi implicazioni politiche, all'area futurista delle parole in libertà; e uno dei protagonisti del nuovo saggismo italiano, Emilio Cecchi, scorge nel *Notturno* l'acme della stagione creativa della prosa di memoria e di «attenzione» che il critico, valendosi di una formula suggeritagli da d'Annunzio, chiama dell'«esplorazione d'ombra». In primo piano, poi, s'impone ineludibile nel

testo l’invenzione stupefacente dei «cartigli», le sottili strisce di carta che consentono allo scrittore di esprimersi sin nelle tenebre della cecità: l’armatura logico-sintattica della prosa vi si frange in un seguito discontinuo di frammenti di vita e d’esperienza. E così d’Annunzio avvalora il nuovo mito di sé come «scriba egizio»: già impiegata nella *Vita di Cola di Rienzo* (ove l’accanito lettore del Tommaseo-Bellini non è forse immemore del Villari di «in una piccola cedola sottile iscritto il nome e soprannome suo»), la parola “cartiglio” designa altresì l’ovale in cui, nelle iscrizioni egiziane, si racchiudono i geroglifici che compongono i nomi dei faraoni. Il singolare artificio è noto al pubblico dei lettori almeno dall’autunno 1916, quando nella *Licenza* alla *Leda senza cigno* l’autore descrive appunto, con le stesse parole che aprono il *Notturno*, l’accorgimento da lui escogitato per sfidare la malattia trasformandola immediatamente in linguaggio. E la suggestione di una scrittura che nasce febbrile e quasi automatica dall’esperienza dell’infermo visionario è ribadita dall’*Annotazione* che suggella l’opera con la data 4 novembre 1921, in coincidenza intenzionale con le celebrazioni che nel terzo anniversario della vittoria, a Roma, accompagnano la tumulazione nell’Altare della Patria del Milite Ignoto: «Questo comentario delle tenebre fu scritto, riga per riga, su più che diecimila cartigli. La scrittura è più o meno difforme, secondo la sofferenza del male, secondo la qualità delle visioni incalzanti».

Sennonché, come hanno appurato per vie diverse le ricognizioni filologiche di Carla Riccardi e Annamaria Andreoli, la redazione del *Notturno* e quella dei cartigli non coincidono, anche la scrittura franta delle «liste sibilline» altro non è che un grande mito della finzione letteraria. In realtà, iniziata sia pure sotto diverso titolo prima della malattia, l’elaborazione del testo non giunge a termine se non nella fase di lavoro febbrile degli ultimi mesi prima della stampa, anche con l’inserto di episodi e motivi nuovi, certo nella stesura, se non nella concezione. Non è la prima volta che un’opera dannunziana approda alla sua fisionomia definitiva dopo una vicenda frastagliata di parentesi e di riprese: basti pensare al *Trionfo della Morte* o al *Fuoco*, per tacere delle stesse *Laudi*. Ma quelli in cui si svolge la scrittura del *Notturno* sono veramente tempi straordinari cui d’Annunzio partecipa da protagonista, con la parabola eroica della Grande Guerra, la campagna postbellica per la «Vittoria mutilata», l’avventura rivoluzionaria di Fiume, alla quale mette fine il risoluto intervento armato

del governo Giolitti, non senza spargimento di sangue fraterno. Per il reduce da Fiume concludere il *Notturno* significa inevitabilmente confrontarsi con le passioni, i drammi, le speranze, forse le chimere, che lo avevano accompagnato sin dalla prima decisione di tornare dalla Francia nel maggio 1915, esaltato dalla prospettiva che «una visione di poesia può tradursi in realtà militante» (T LXXV, p. 714). Nella sua forma finale il *Notturno* coinvolge precisamente questo faccia a faccia. Anche per questo, per intenderne in modo adeguato il fascino tenace non si può proprio dimenticare la sua storia.

A più riprese, a partire dall'agosto 1914, il d'Annunzio francese identifica nell'apocalissi della guerra la consumazione della decadenza europea, paragonandola a un processo di malattia e di convalescenza attraverso il quale approdare alla palingenesi di una nuova innocenza e di una nuova giovinezza, di ordine sia collettivo che individuale. Così, ritornato in Italia, l'uomo di lusso libertino e dissipato, quasi la reliquia vivente della più ambigua *fin de siècle*, si presenta come il fautore intransigente dell'intervento e del sacrificio, con il consenso anche di quelli, fra i più giovani, che non si erano uniti al plauso dei più per il cantore in terzine dantesche dell'impresa di Libia. E all'ingresso dell'Italia in guerra, dopo aver provveduto a raccogliere e a pubblicare con il titolo *Per la più grande Italia* i documenti della sua campagna interventista, d'Annunzio raggiunge il fronte (prendendo alloggio a Venezia nella cosiddetta Casetta rossa, la dimora patrizia sul Canal Grande di proprietà del principe Hohenlohe) con la ferma volontà di partecipare in prima fila alle azioni di combattimento. Ora da un lato, nella celebre lettera a Salandra del 30 luglio 1915, egli dichiara «l'orrore del lavoro immobile, della penna, dell'inchiostro, della carta», tanto più dinanzi alla prospettiva di essere relegato all'ufficio di «*scrivano nazionale*», quando invece la guerra offre all'immaginazione della «vita eroica» l'occasione irripetibile di sfondare il proprio limite e di incarnarsi nel reale: «la febbre dell'azione mi divora». Ma dall'altro, anche se tende a rappresentare la stessa continuazione della propria attività di scrittore come una necessità duramente imposta dal cronico «embarras d'argent», egli avverte poi la *chance* che a contatto diretto con la guerra e il suo «pericolo» possa rinnovarsi anche la sua letteratura, nei motivi e nelle forme. Il 6 agosto 1915, alla vigilia del suo

primo volo di guerra, su Trieste, d'Annunzio scrive a Luigi Albertini, il direttore del «Corriere della Sera» che ne cura il patrimonio dissestato e che da qualche tempo è il destinatario prediletto delle sue assidue confidenze di lavoro: «Forse canterò, ma non canterò se non avrò ricevuto *sul serio* il battesimo del fuoco. Il vigore e il tono della mia Musa dipendono dall'efficacia delle batterie di Opcina e dai velivoli mitraglianti che saliranno dal vallone di Muggia. Bisogna che io colga con la mia mano uno shrapnell come un fiore celeste, per offrirlo a Polimnia dalla bocca d'oro. Forse domani sera mi ritroverò gran poeta». E nella lettera del 14 settembre 1915, sempre ad Albertini, allude alla difficoltà, per lui, di comunicare l'esperienza del conflitto nelle forme canoniche della tradizione letteraria: «Non ho voglia di cantare. Ho nel mio cuore un canto turbinoso, che non può essere espresso. Penso che, se versassi un poco di sangue, subito l'impedimento sarebbe superato. Perciò bisogna augurarmi una bella ferita». Sta di fatto che all'amico che auspicava una poesia all'insegna della «popolarità», tessuta di «versi facili, piani, tali che i soldati avrebbero potuto impararli a memoria», d'Annunzio invia il 7 novembre i versetti biblici e whitmaniani dei *Tre salmi per i nostri morti*, in prosa ritmica (ove, peraltro, «il buon Tenneroni […] ha contato 240 endecasillabi perfetti», «armonizzati qua e là con altri versi di varia misura»), con la convinzione di «una maestria *metrica* molto superiore a quella dell'abusata terzina» e la risoluta certezza che «di *canzoni* non ne scriver[à] mai più». Oltretutto, l'efficacia emotiva di una parola tramata di «dissonanze» ha ricevuto conferma dalla prova inoppugnabile della recitazione a voce alta e sulla linea del fuoco: «un'onda di commozione si è propagata là dove si combatte. I soldati sono più sensibili e più spontanei, forse, dei cittadini a cui offri i miei poemi in sì gran numero di esemplari».

In realtà, il punto d'arrivo della ricerca di uno strumento adeguato all'universo eccitante e nuovo di percezioni e di emozioni svelato dalla guerra non può che essere la prosa. Ed è la prosa su cui d'Annunzio s'interroga sin da quando ha interrotto la serie delle *Faville* con i tre frammenti stupendi su Parigi assediata, anche in rapporto all'evoluzione del conflitto, che sta manifestando la sua vera natura nell'inerzia logorante della guerra di posizione. Prova ne sia la lettera ad Albertini del 2 gennaio 1915: «Spesso l'ansia e l'angoscia, in questa troppo lunga sospensione di sorti, si mutano in tedio e in accidia. Il lavoro è difficile: sembra inutile.

L’avvenire è incertissimo. La guerra è monotona; e i gesti dell’eroismo si somigliano tutti, dalle Fiandre ai Carpazi. Dovremo vivere due anni ancora in questa ottenebrazione dello spirito, rinchiusi nel breve cerchio del “comunicato” quotidiano? / Ho radunato molte osservazioni, per pagine future. Avrei volentieri mandato altre faville, ma Ella pensava con me che i Suoi lettori preferiscono per ora le cronache più o meno colorite alle visioni dei poeti pensosi. Non sono essi ancora stanchi?». L’istanza del poeta pensoso e di una seconda vista che dia anima alla superficie del *reportage* trova intanto sfogo almeno parziale nella collaborazione ai giornali francesi, dalla *Chanson de Saucourt*, la lettera aperta dal fronte occidentale che il 23 settembre 1914 egli invia al «Gaulois», il quotidiano ultranazionalista di Arthur Meyer, ai *Jugements de la Terre*, meditazione alla Maistre, come vuole Tosi, sulla mistica ctonia della «grande mort», apparsa sul «Figaro» del 31 gennaio 1915. Ma anche nell’Italia che ha deciso l’intervento il problema resta quello di risolvere la tensione, acutamente avvertita, tra le «realtà prossime» e la «visione lirica, che ha bisogno di lontananza e di mistero», sino a ridurre al silenzio nel fondo di un’esperienza interiore «il grido dei venditori di giornali, che mi precedono nel “canto”» (a Luigi Albertini, 27 maggio 1915). Per di più la ricerca di una parola di guerra altra da quella collettiva dell’azione di propaganda si scontra ora con l’ostacolo insormontabile della censura, particolarmente occhiuta verso l’esteta in uniforme, di cui si misconosce il valore militare e si teme invece il gusto impenitente per la posa e la *réclame*. Così la spinta sempre più intensa a una trascrizione in prosa lirica dell’evento bellico si fa strada, a squarci, nel dialogo epistolare con Albertini, certo con l’intento d’invogliare il direttore del «Corriere», attraverso la suasione di un campione concreto, a prendere in considerazione la felicità espressiva dello scrittore combattente «inebriato di bellezza»: si tratti dell’«incantesimo eroico» di «Venezia di notte», improvvisamente rischiarata sotto «un cielo di tempesta» dai riflettori di una flottiglia di torpediniere, o, di ritorno da un’impresa sul mare, dell’indicibile «bellezza dell’alba, su le dodici navi naviganti in linea verso Malamocco». Il resto va per l’appunto ricercato nelle «molte osservazioni, per pagine future» che d’Annunzio viene raccogliendo nei Taccuini, i quali sin dall’inizio del conflitto assumono sempre più decisamente le forme e la scansione di un diario, di là dalla mera

registrazione di appunti, con pagine costruite in un contrappunto volubile di impressioni dal vero e di fulminee associazioni analogiche.

Quantunque si sappia «condannato al poema tirteico», giacché gli «è vietato parlare “dei fatti di guerra”» (3 agosto 1915), d’Annunzio fa chiara allusione a questo travaglio segreto, quasi una risurrezione della Favilla o del *poème en prose* nello spirito del diario di guerra, in un’altra lettera ad Albertini del 17 dicembre, all’atto stesso in cui, con l’invio delle ultime *Preghiere dell’Avvento*, pare esser sceso duttilmente a patti con il gusto e la volontà dell’interlocutore: «È probabile che da queste forme esatte e tradizionali io passi di nuovo a forme più insolite, se queste richiederà il movimento della materia lirica. / Dopo la serie delle *Preghiere* io vorrei comporre poemi su mie dirette impressioni di guerra (corse notturne sul mare, stazioni nelle trincee e alle batterie, voli, episodi eroici, visite a ospedali, etc. etc.). Con le preghiere avrò finito il mio compito verso il “sentimento collettivo”; e mi sarà di gran dolcezza riaccostarmi alla poesia pura, tutta di commozione intima e di profondità segreta». Il lettore del *Notturno* non può non riconoscere nei motivi lirici qui elencati da d’Annunzio, tutti attestati e variamente svolti nei Taccuini del 1915, i nuclei che ordinano le prose di guerra destinate a confluire nel «comentario delle tenebre», dallo sbarramento notturno della baia di Panzano alla cruenta battaglia d’artiglieria dell’Isola Morosina («che belle “faville” ho su quell’Isola dei pioppi!», scrive insinuante ad Albertini il 23 gennaio 1916). E almeno una di esse, quella dedicata alla sortita nottetempo nel mare nemico, approda subito alla luce della stampa, non in Italia ma in Inghilterra (e quasi certamente anche oltre Atlantico, in uno dei giornali del magnate delle comunicazioni William Randolph Hearst, con cui d’Annunzio è da tempo in rapporto), sulla prima pagina del «Daily Telegraph» del 29 dicembre, con il titolo cattivante *A Poet’s Adventures. Laying Mines on an Enemy Coast*. Inutilmente, poi, il 4 gennaio 1916 d’Annunzio sottopone questa «rappresentazione rapida» della guerra nella versione originale italiana all’attenzione di Albertini, sperando di vincerne la prudenza. Il 5 giugno successivo egli ne chiede la restituzione, certo per verificare la possibilità di inserire la *Notte Adriatica*, come ora egli la chiama, nel testo di accompagnamento che viene approntando per la ristampa in volume della *Leda senza cigno*. Ma nella *Licenza*, alla fine, d’Annunzio colloca la narrazione di un altro episodio bellico, relativo al

naufragio e alle operazioni di recupero del sommergibile *Jalea*. E il testo emozionante sull'impresa di Panzano potrà essere accolto pressoché immutato nel *Notturno*, non senza, si noti, che dall'una all'altra delle due *adventures* si riproduca sostanzialmente identico un frammento caratteristico come: «Il mare s'incupisce; ma nella sua palpitazione accelerata si sente già la fosforescenza notturna. L'increspamento luccica qua e là, d'una luce interiore, come una palpebra che batta e lasci sfuggire uno sguardo misterioso. La luna nuova è come un pugnello di solfo che bruci. A quando a quando la nuvola nera del fumaiuolo la nasconde, oppure sembra trarla come una favilla fugace nella sua voluta. La vita non è un'astrazione di aspetti o di eventi, ma è una specie di sensualità diffusa, una conoscenza offerta a tutti i sensi, una sostanza buona da fiutare, da palpare, da mangiare» (e *Rom.* II, pp. 1064-5; il brano, con la debita autorizzazione del Ministero della Marina, viene anticipato in due puntate sul «Corriere della Sera», il 20 e il 22 settembre 1916). Come ha osservato Annamaria Andreoli, alle origini lo stile *coupé* dell'annotazione essenziale e nervosa, quasi l'impronta digitale della scrittura notturna, è strutturalmente correlato all'esperienza diretta della guerra e al problema della sua espressione verbale, in una esplorazione a tutto campo dei generi e dei registri del discorso, a cominciare da quello «rapido» del giornalismo, per di più nella sua variante anglosassone.

Di là dagli esiti espressivi, testi quali i *Tre salmi per i nostri morti* mostrano come l'estetizzazione del conflitto coinvolga fin dall'inizio una mistica della morte che, offerta alle vittime predestinate del sacrificio collettivo, identifica nei caduti i membri di una comunità più reale di quella in gran parte ancora da creare della nazione in guerra. Poi il 21 dicembre 1915, nel cielo di Venezia, un banale incidente durante un volo di collaudo provoca la morte di Giuseppe Miraglia, il trentatreenne pilota comandante della Squadriglia di idrovolanti di stanza nell'isola veneziana di Sant'Andrea, col quale d'Annunzio, di lì a giorni, avrebbe dovuto compiere una temeraria impresa aerea su Zara, che i due avevano a lungo concertato e sognato insieme. Ed è come se la morte di massa avesse infine fatto irruzione, oltre che nello spazio elitario dei cavalieri del cielo, in quello più segreto e vulnerabile dell'interiorità. Con il giovane combattente, introverso, taciturno, di fine gentilezza d'animo temprata d'ironia, il poeta

aveva stretto un legame intenso di *compagnonnage*, che si nutriva della comune passione per il rischio, vero e proprio *amor fati*, ma che la differenza d'età arricchiva di risonanze profonde e complesse, di nuovo nel territorio che unisce e divide la parola e l'azione. La scomparsa dell'amico provoca per contraccolpo una irrefrenabile urgenza espressiva. Già il 25 dicembre d'Annunzio confida a uno dei commilitoni di Sant'Andrea, Manfredi Gravina, il disegno di «un piccolo libro, *pignus ac monimentum amoris*». Dopo qualche giorno (30 dicembre), egli ne comunica ad Albertini anche il titolo: «In questi otto giorni non ho potuto se non scrivere dell'amico; ché voglio comporre sopra di lui una *Nuova contemplazione della morte*». E il 4 gennaio invia al direttore del «Corriere» «un fascio di pagine su la sventura mia recente: note per un prossimo libro». Se il titolo rimanda scopertamente al libretto dedicato nel 1912 a Pascoli e a Bermond, le «note» preparatorie in oggetto si riverseranno ancora perfettamente riconoscibili nella compagine del *Notturno*.

Alla *Nuova contemplazione della morte*, infatti, si riconducono i manoscritti ritrovati da Carla Riccardi, *I giorni funebri* e *L'apparizione*, che negli anni Venti, nell'atto di alienarli, d'Annunzio rubrica sotto il titolo complessivo di *Diario triste* e che andranno a costituire la lunga sequenza finale della *Prima Offerta*. *I giorni funebri*, di cui l'Archivio del Vittoriale conserva una copia dattiloscritta con numerose correzioni autografe accolte nella redazione definitiva, sono per l'appunto il referto, giorno dopo giorno, della vicenda luttuosa legata a Giuseppe Miraglia, dalla vigilia ai cerimoniali «atroci» che conducono alla separazione lacerante della sepoltura. Rispetto all'opera del 1912, il motivo della contemplazione della morte si aggiorna anche stilisticamente ai modi singolari e ardui di un diarismo astratto, tra il dettaglio del quotidiano e l'aura dell'ignoto, in cui si accampa in primo piano la *physis* allegorica del cadavere. Lo scrittore di guerra radicalizza così il presupposto che non si può immaginare la morte altro che da spettatori, ma insieme lo forza o lo nega in una tensione a coincidere con la condizione sbarrata dell'amico tra le sostituzioni e le simmetrie dell'allucinazione o del sogno. Su questa base, allorché il diario si ricontestualizza nel *Notturno*, la morte stessa si trasfigura in vittoria e apoteosi, contemplazione del proprio corpo glorioso, in pagine dominate dal complesso ambiguo del sopravvissuto. E nell'*Apparizione*, improntata al fantastico macabro già accolto nella prima *Contemplazione*, l'ombra

dell’amico *revenant* fra le calli di una Venezia cinerea e spettrale identifica più che mai un incontro con il proprio doppio funebre.

Stando a una nota di laboratorio datata dicembre 1915 (APV, c. 1451), sorta di consuntivo delle cartelle già scritte per la *Nuova contemplazione*, fra i due testi avrebbe dovuto trovare posto *Il Cantico del Sole*, poi dislocato nella *Seconda Offerta*. Vi si registra un colloquio con Giacomo Boni, il celebre archeologo che si era aggregato al piccolo gruppo di ospiti della Casetta rossa (del resto, per aver progettato la decorazione di villa Blanc a Roma, conosceva bene da tempo uno dei più assidui, il capitano Alberto Blanc) e le cui scoperte d’Annunzio aveva messo a frutto nel *Lacus Iuturnae* di *Alcyone*. «Il mago del Fòro», come lo chiamava Croce, si trovava nella natia Venezia per studiare il modo anche esteticamente più adeguato di proteggere dai bombardamenti il patrimonio artistico della città e dell’entroterra. Seguendo le teorie di ispirazione ruskiniana di Boni, che predicava la piena integrazione dell’artefatto umano e dell’*environment* naturale in una «flora dei monumenti», ma adattandole alle circostanze di guerra, Miraglia aveva fatto piantare intorno alla base aerea sull’isola di Sant’Andrea migliaia di pioppi. E ancora a Boni, seguace del Taoismo, risale il soffio di Estremo Oriente che alita nelle opere «notturne», racchiudendosi nell’incanto breve della natura distillato dall’haiku: così a «La farfalla non parla. Vorrei mi dicesse come sogna i fiori» della *Licenza* (*Rom.* II, p. 1054) fa riscontro, nel *Notturno*, «O allodola, ai tuoi trilli non basta il giorno intero!».

Infine, previste inizialmente in apertura del libretto per il loro valore di «presentimento», giungono ad Albertini anche le pagine diaristiche del *Ritorno dalla fronte. Visita a G. Miraglia il 6 novembre 1915*, ove il fervore eroico intorno al progetto del volo su Zara si intreccia all’evocazione a tratti impudica dell’«avventura casanoviana» con una donna, sposata, che d’Annunzio soprannomina Melitta. Diversamente dagli altri, questo testo non sarà accolto nel *Notturno*. Al pari delle immagini delle «*ore leggère*», della «vita lieve» che pur si conduce a Venezia negli intervalli dell’azione, le figure erotiche della femminilità non appaiono nel libro sacro del «poeta eroe» se non in un velo di sfumate allusioni. Prendono di contro consistenza immagini di donne sciolte dal desiderio: da un lato l’androginica Romaine Brooks, Cinerina, la pittrice americana giunta a Venezia per ritrarre d’Annunzio in uniforme da aviatore, «non più donna ma volontà d’arte», la

cui pittura in grigio e nero prefigura l'imminente epifania della morte; e dall'altro, nel teatro struggente del ricordo, Ghisola, ossia Eleonora Duse, definitivamente attratta in una sfera che è oltre e «più che l'amore», quasi anticipando il culto alla memoria tributatole dall'uomo del Vittoriale. A maggior ragione non trova spazio nel *Notturno*, se non per remota allusione, l'amplesso convulso e senza amore con Melitta oggetto di una pagina di diario datata 4 gennaio 1916: a meno che il sesso degradato che vi si rappresenta, tra l'amarezza e il disgusto, non costituisca lo sfondo su cui si staglia la diversa voluttà del «disdegno virile» e l'anelito puro della «coppia» guerriera, per la quale non è possibile altra unione se non nella morte condivisa.

Certo per celebrare il sacrificio di Miraglia esisteva una via diversa da quella della letteratura: appena può, d'Annunzio riprende a volare, sugli stessi apparecchi malsicuri cui l'amico aveva affidato il proprio destino, e il progetto della *Nuova contemplazione* si esaurisce in breve senza seguito apparente. Tra l'altro Albertini reagisce con sconcerto alle «"intimità" bizzarre» che l'amico gli ha sottoposto alla lettura; e, ora che ne ha sotto gli occhi i documenti scritti, gli rimprovera la vita impenitente di prodigo e di libertino pur in tempo di guerra, senza intenderne il messaggio più inquieto, l'intuizione ancora germinale di un nodo da interrogare fra *eros* e *kratos*. Mentre riprende sia pur riluttante l'attività di propaganda (il 19 gennaio partecipa controvoglia alla riesumazione della verdiana *Battaglia di Legnano* alla Scala: «la mia ammirazione pel "Padre della Patria" è scarsissima. Bisogna lasciar nell'ombra il primo Risorgimento per questo che ci travaglia»), in una spira di nuovi lutti (tra cui, il 30 gennaio, la morte di Emilio Treves, l'editore che lo ha accompagnato lungo quasi tutta la sua avventura letteraria), d'Annunzio si consacra all'azione, prolungamento pragmatico della scrittura, come vuole Contini, ma con la consapevolezza mai così acuta che la scrittura coinvolge una molteplicità di generi e di stili, tra i quali è necessario distinguere.

Capitale, a questo riguardo, la lettera a Guido Treves del 17 febbraio 1916: «In questi giorni, nel primo turbamento della primavera, ho pensato con malinconia ai giorni che passano per me artista vanamente. Quando il tumulto dell'azione si placa, mi sorge da tutto lo spirito il bisogno di meditare, di creare, di scrivere un libro, di fare un'opera d'arte pura. / M'è avvenuto di rileggere *La Leda senza cigno*, con una strana meraviglia. È

una cosa bellissima; e v'è una novità di rappresentazioni e di espressioni, ignota a tutti i novatori di oggi acerbi e non acerbi. (Accidenti alla modestia!). / Desidero publicarla, con una prefazione "attuale" in cui discorro della guerra com'ella talvolta appare non a me combattente ma a me contemplativo. Prenderò le mosse da un divino ritorno ch'io feci in velivolo, dopo il tramonto, verso Venezia, il 16 gennaio… Sarà una prosa schietta e ardita, con un ritmo di "quasi una fantasia" […] Ti manderò il racconto per la composizione, e fra pochi giorni la prosa nuova. Non se ne può più della letteratura militare e militante, ohibò! […] La guerra durerà tre anni ancora; e non è possibile ridurre l'arte a una continua esortazione civica e bellica per tre anni ancóra». Nella lettera, che contiene anche un singolare accenno alla rilettura, «dopo trent'anni», dei *Promessi sposi*, d'Annunzio mostra dunque di ben conoscere la vicenda che aveva unito e diviso le diverse anime dell'avanguardia italiana sulle pagine di «Lacerba». E qui va ricordato che «arte pura», insieme con l'analogo «arabesco», costituiva un vero e proprio *mot de passe* da Soffici a Carrà o a Boccioni (l'artista che d'Annunzio ha conosciuto a Parigi, di cui sul «Corriere della Sera» del 28 dicembre 1916 commemorerà il «difficile tormento» e «la giovane energia, cercatrice di nuove forme»), per i quali designava una invenzione estatica sciolta da obbligazioni concettuali, coincidente con la realtà unica creata dall'artista allorché attinge il senso astratto delle cose nel fondo rivelato della sua sensibilità.

E non può insieme non colpire, quasi antiveggente, l'accenno al «divino ritorno» in volo del 16 gennaio da cui dovrebbe prender l'abbrivo la nuova prosa: proprio in tale occasione, nel tentativo di sfuggire all'inseguimento di due caccia austriaci, l'idrovolante pilotato da Luigi Bologna aveva picchiato violentemente su un banco di sabbia davanti a Grado, e d'Annunzio, scagliato in alto dall'urto, era ricaduto sulla spina dorsale rigida battendo la tempia e il sopracciglio destro contro la mitragliatrice di prua. In realtà, quando rilegge entusiasta *La Leda senza cigno* e ne trae slancio per una nuova avventura espressiva, lo scrittore sa bene di vivere da oltre un mese nell'ombra minacciosa del male. È ciò che si evince dal racconto retrospettivo di Ojetti, certo concordato, che appare sul «Corriere della Sera» del 1° dicembre 1921, prima di confluire nelle *Cose viste*: dopo la violenta percossa «d'Annunzio era restato quasi cieco, s'era aiutato barcollando come aveva potuto; s'era asciugato le poche stille di sangue su

la contusione temporo-sopraccigliare, ma del suo male aveva taciuto con tutti: aveva, alla sua età, accanto ai suoi camerati giovanissimi, quasi il pudore di sentirsi stanco e sofferente. Appena riacquistata alla meglio un po' di vista, verso mezzodì, era stato lui ad insistere dicendo che, bene o male, bisognava tornare su Trieste, perché quello era l'ordine […] La sera egli era tornato a Venezia. Per un mese aveva lottato contro la sua infermità, e aveva creduto che venisse da passeggeri fenomeni nervosi; s'era ostinato a non parlarne con anima viva, a vivere e ad agire come prima. Sperava di trovare nella impresa di Lubiana "il rimedio a tutti i mali" ché quella era stata da allora l'acre speranza di tutte le sue imprese […] Il 21 febbraio, di lunedì, era andato da Venezia a Pordenone in automobile, credendo di arrivare in tempo. Gli era stato assegnato proprio il posto di prua nell'apparecchio di Luigi Bailo: il posto più pericoloso. D'improvviso, a Pordenone, aveva saputo della morte di Alfredo Barbieri e di Luigi Bailo nel volo su Lubiana; aveva visto la salma di Barbieri, era corso a Gonars a vedere e a toccare l'apparecchio di Bailo infranto e insanguinato; era ridisceso a Cervignano per chiudere il suo lutto nelle sue basse stanzette, al pianterreno di casa Sarcinelli, di fianco al ponte, ormai disperato di ricevere quella che egli chiamava la medicina gloriosa. L'occhio lo tormentava. Si era guardato in uno specchio, e non era riuscito del proprio volto a vedere che l'alto della fronte. Allora aveva chiamato un medico, il dott. B. del Comando, lì, della Terza Armata e gli aveva imposto di dirgli tutta la verità. Nell'ospedaletto da campo del capitano medico sardo M. gli fu detta: l'occhio destro era perduto, bisognava tentare di salvare l'altro. Era restato sul lettuccio, solo, tutta la notte. Di quella atroce notte non parla il *Notturno*».

A completare il referto puntuale di Ojetti va solo aggiunto che d'Annunzio non arrivò in tempo a partecipare all'impresa di Lubiana in quanto trattenuto a Venezia da una ispezione al nuovo idrovolante progettato da Luigi Bresciani. Ora, dopo Miraglia, le morti di Bailo e di Barbieri prima, e di Bresciani poi, costituiranno il motivo d'avvio della *Seconda* e della *Terza Offerta*. E il disegno del *Notturno* si definisce entro un puzzle stregato di coincidenze, di doppi, di fatalità, mentre lo scrittore scorge immediatamente nell'infermità la *chance* di uscire dal ruolo del soldato e dell'oratore di guerra per obbedire senza disdoro alla propria vocazione di artista «puro». Il 25 febbraio d'Annunzio detta la lettera ad

Albertini in cui insiste sul significato della propria «offerta»: «Ho una lesione gravissima all'occhio destro, d'origine traumatica, riportata in servizio per un urto violento in un atterraggio brusco mentre compievo la mia missione. Si tratta della peggior cosa che possa accadere all'occhio, si tratta del distacco della retina causato dal trauma. Dopo aver dato per mesi e mesi tutto me stesso in ogni genere di propaganda e d'azione, esponendomi a tutti i rischi, ecco che offro alla nostra causa quel che c'è di più caro: la pupilla dell'occhio destro. Certo una scheggia di granata sarebbe stata più appariscente, e ne scoppiavan molte intorno a me; ma mi valga l'ardore, e mi valga il coraggio con cui sopporto quest'orribile male. / Sono costretto all'assoluta immobilità, in una posizione penosissima. Soltanto un miracolo della natura potrebbe salvarmi». Il bollettino medico, pubblicato su tutti i giornali, parla di «violenta contusione del globo, senza traccia di lesione di esso, con infarto ematico sottocoroidale e consecutivo distacco retinico, intorbidamento del vitreo ed altri fenomeni secondari».

Ad assistere l'infermo nella Casetta rossa è Emilie Mazoyer, l'«infermiera» del *Notturno*, per d'Annunzio Aelis, la giovane cameriera francese che egli aveva assunto, divenendone anche l'amante, per sovrintendere al villino di Arcachon. E soprattutto è con lui la figlia avuta nel 1893 da Maria Gravina, Renata, che lo ha raggiunto a Venezia il 19 novembre 1915 dopo quasi sei anni di lontananza. Egli la ribattezza con il nome di Sirenetta, lo stesso della strana creatura della *Gioconda*, tra la «fata» e la «mendicante». Dei giorni trascorsi accanto al padre la Sirenetta ha lasciato un diario a lungo inedito, una cui redazione apparve in sette puntate sulla «Domenica del Corriere», dal 18 maggio al 29 giugno 1952 (lo si legge, per una parte, in appendice all'edizione garzantiana del *Notturno* introdotta da P. Gibellini e a cura di E. Ledda, Milano 1995). Una seconda redazione, testimoniata da un dattiloscritto che si conserva fra le carte di d'Annunzio al Vittoriale, è stata fatta oggetto di una recente, meritoria edizione a cura di I. Crotti, *Il «Notturno» della Sirenetta*, Venezia 1997. Vi si registrano, seguendo strettamente l'ordine cronologico, gli eventi, le situazioni, le visite, i dialoghi della stagione fra la morte di Miraglia e la convalescenza, gli stessi trasfigurati dallo «scriba egizio», in un'ottica palesemente suggestionata dal fascino paterno. Ma specie nella seconda versione più diffusa e di impegno stilistico più ambizioso,

quantunque ingenuo, emergono l'atmosfera e la logosfera della Casetta rossa nella sua quotidianità domestica anche se anomala, segnata dal trauma della morte degli amici e dall'odissea della malattia, con le ansie, la pazienza, il coraggio comuni tanto all'infermo che a chi gli presta assistenza. È proprio alla Sirenetta che d'Annunzio affida il compito di predisporre le strisce di carta su cui scrivere nella cecità. E la giovane donna, affascinata dalla prospettiva di figurare a sua volta «l'eroina di un incantesimo mai visto», potrà vagheggiare il sogno di pubblicare il suo scritto a fianco di quello del padre. Al progetto, che si definisce tra il '21 e il '22, d'Annunzio oppone un netto rifiuto, temendo nel diario della figlia l'effetto riduttivo di una replica minore, che sottragga al malato la prerogativa di essere il solo interprete di se stesso incrinando, dunque, l'approdo dello stile alla creazione di una realtà altra e superiore. «La "Sirenetta" non è se non una creatura di poeta doloroso e assetato», le scriverà *tranchant* il 16 marzo 1923. Vero rimane che le figure del reale quotidiano continuano a rappresentare per il visionario del *Notturno* un'ossessione o un pretesto necessario, diciamo pure una sfida, costitutiva dell'alchimia dello stile.

Ciò che vale, forse a maggior ragione, per la semeiotica e il decorso della malattia: certo dolorosa, a tratti mortificante, vissuta a lungo sotto la minaccia angosciosa della mutilazione. Né valgono ad alleviare la pena le opinioni molteplici, spesso in conflitto tra loro, dei numerosi medici che si adunano e si avvicendano al capezzale dell'illustre paziente. Tra questi spicca, per autorevolezza e assiduità, Giuseppe Albertotti, l'«ocularius medicus» del *Libro segreto*, classica figura di medico umanista ornato e facondo, compiaciuto fino alla vanità delle sue relazioni con gli scrittori, oltre che del suo piccolo museo di cimeli carducciani. Come egli stesso racconta nella memoria *Al letto del d'Annunzio ferito* (Padova 1917), nella giovinezza aveva fatto in tempo a conoscere personalmente Manzoni, a Brusuglio; e nelle stesse pagine, sulla scia di Alfredo Gargiulo, dedica alcune osservazioni non prive di interesse alla «visività» dannunziana, spostando l'accento sull'inedita forza di rappresentazione che, nel prosatore, illumina la vita propria dell'occhio e dello sguardo. Ad Albertotti compete la responsabilità della prima impostazione diagnostica e terapeutica: consapevolezza della gravità della ferita, accentuata dalla temeraria incuria di oltre un mese, e insieme esigenza di mantenere viva nel

paziente una speranza di completa guarigione, fondata sulla sua tempra eccezionale; in pari tempo, salvaguardia a ogni costo dell'occhio sinistro illeso dai processi di oftalmia simpatica, per non dover ricorrere all'enucleazione del destro ferito. Con questo insieme di ragioni si motiva il rigore della cura, che nei primi tempi prescrive addirittura il divieto di bere, sì da agevolare il riassorbimento degli essudati.

A detta degli stessi medici curanti, nella sofferenza dell'infermità d'Annunzio non rinuncia all'abito di auscultare e di conoscere il proprio corpo, interrogandone in una sorta di lucido sdoppiamento le reazioni e i processi patologici. Del resto, la medicina e la malattia costituiscono da sempre un polo d'interesse per il materialismo antropologico dannunziano. Per l'intensità di tale interesse si può risalire ai giovanili anni romani, quando in compagnia di Angelo Conti, allora studente di medicina (e autore, per «La Tribuna» del 19 giugno e del 6 novembre 1886, di due articoli in cui si discute di «ipnotismo» e «allucinazione suggerita», di «immagini oftalmiche» e di «carte colorite per suggestione», nella nuova area di frontiera della «physiologie pathologique» fra la scuola di Nancy e Alfred Binet), egli frequentava le affollatissime lezioni del Moleschott o inseguiva «nel gabinetto d'un medico, all'ospedale», per studiarne direttamente il comportamento, il modello reale del suo Giovanni Episcopo. E giacché il discorso è caduto sulla lettera prefatoria dell'*Episcopo*, non si può proprio fare a meno di ricordare, anche in rapporto al *Notturno*, il nesso intimo che essa istituiva fra l'esercizio dell'arte e il rischio sempre incombente della devastazione organica. «Sul nostro intelletto» scriveva d'Annunzio «pende di continuo la minaccia spaventevole o d'una improvvisa lesione o d'una progressiva degenerazione degli organi», anche se «in compenso questi medesimi fragili mutevoli organi sono mossi al servizio dell'Arte da attività misteriose e prodigiose che a poco a poco elaborano la materia quasi amorfa ricevuta dall'esterno e la riducono a una forma e a una vita superiori.» Vero restava che «l'una e l'altra possibilità, la tragica e la felice, hanno comune il campo oscuro ed immensurabile della nostra inconscienza bruta». Con un altro linguaggio, intonato al culto assoluto dello stile, qualcosa di simile si ribadiva nell'intervista a Ojetti, là dove si individuava nelle sensazioni esasperate e acutissime della malattia, così come le indaga l'«analisi» degli «psichiatri», una delle possibili matrici di un moderno Meraviglioso. Più che mai nel commentario delle tenebre,

rimosso il linguaggio tecnico del sapere medico di cui pure, come attestano carteggi e testimonianze, egli è perfettamente padrone (nel gusto di certe pagine del *Trionfo della Morte*, per tacere della prova giovanile degli *Annali di Anna*, la novella raccolta nel *San Pantaleone*) l'affezione del corpo malato diventa per d'Annunzio il presupposto di una *Artistik* vertiginosamente sospesa sul nulla e il silenzio della materia. Non a caso proprio nel *Notturno*, che solo ora assume questo titolo, si deve identificare la «prefazione», la prosa nuova che d'Annunzio intende associare alla ristampa in volume della *Leda senza cigno*. Non lasciano dubbi al riguardo le prove tipografiche del frontespizio che a due riprese, il 29 febbraio e il 1° marzo 1916, accompagnano alla Casetta rossa le bozze del «piccolo romanzo» della Landa: LA LEDA SENZA CI-/GNO RACCONTO DI GA-/BRIELE D'ANNUN-/ZIO PRECEDUTO DA UN / NOTTURNO. E la *Leda* è appunto il racconto «musicale» che scende a interrogare una «massa di oscura miseria», tessuta anche di «fatti volgari».

Dovremo tornare su questa correlazione intertestuale. Il «proemio» alla *Leda* coincide intanto con la scrittura dei cartigli. Il 27 febbraio 1916 a Ojetti e Albertini che sono accorsi al suo capezzale d'Annunzio si presenta quasi sommerso dalle sottili liste di carta, come il primo racconta alla moglie, non senza osservare nell'infermo una quasi istrionica *allégresse du fabricateur*: «è una sua invenzione, dice, per non fare accavallare le righe una sull'altra, scrivere una riga sola in una striscia: ne aveva a dozzine sul letto, e le poneva, pur restando supino, sopra una "cartella" e scriveva. Così, ed era beato – lo conosci – della trovata». E come riferisce nelle sue *Memorie di guerra*, anche padre Giovanni Semeria, in visita alla Casetta rossa, scorge accanto al malato i cartigli «ammonticchiati». Il 9 marzo 1916, a Treves, d'Annunzio comunica di essere a buon punto, con un ottimismo motivato dal fatto che sin dall'inizio i cartigli appaiono orientati a incorporare nella prefazione i materiali della *Nuova contemplazione della morte*, quanto meno le pagine per Miraglia: «Avevo già fatto altre esperienze di dettatura per il *Notturno*, ma le difficoltà della buona composizione mi parevano insuperabili. Allora ho trovato una maniera molto ingegnosa di scrivere a occhi chiusi linea per linea su strette striscie di carta che poi vengono collegate. Quando avrò finito questo lavoro di tasselli farò venir qui per un paio di giorni Vincenzo Bucci che metterà in ordine tipografico la mia prosa di frungillo cecato. Spero di finir presto e di

mandarti insieme tutto il materiale per modo che il volume possa escire prima della fine del mese [soprascritto a «di Pasqua»]».

Ma poi i giorni della malattia trascorrono in un'altalena continua di miglioramenti prodigiosi e di altrettanto repentine ricadute e complicazioni, tra illusioni e momenti di smarrimento. Scrive d'Annunzio ad Albertini, il 28 marzo: «l'allarme del 22 marzo annunziava un'affezione del corpo vitreo, non bene ancora osservata. Se questo non fosse accaduto, oggi potrei dirmi guarito, perché la retina è completamente riattaccata, a miracolo […] Se questi fenomeni del vitreo scompaiono, riacquisterò presto – con le debite cautele – l'uso dell'occhio leso»; e il 7 aprile: «Non so che accade nel mio occhio. La parte malata è ora sana, e la sana è malata da un'infiammazione che lede anche il centro. Non ne posso più». Il «lavoro di tasselli» si rivela perciò più arduo del previsto, in una struttura aperta ad addizioni successive, sul filo alterno degli eventi, degli impulsi o dei bisogni. Tanto che alla fine d'aprile già paiono affiorare, con Treves, i primi dubbi circa la possibilità concreta di abbinare la *Leda* al *Notturno*: «il quale, al solito, è molto più esteso del disegnato. Nelle mie lunghe notti insonni ho cercato di ingannare la mia angoscia scrivendo su le liste Sibilline. / Ora c'è una certa sofferenza nell'ordinare le note. Sfortunatamente mia figlia ha una scrittura non chiara. E non oso di dare alla tipografia le sue trascrizioni. Spero che Vincenzo Bucci voglia sottomettersi a questa fatica. / Bisognerebbe essere non oltre il 15 di maggio. / Io sono ancora nell'incertezza. Il processo infiammatorio della retina non è ancora risoluto. La pazienza mi vien meno, e il mio corpo si affievolisce. Ho avuto torto di voler guarire. Bisognava mantenere il sacrificio fatto, e consolarsi con la sentenza del Vangelo: Beati i monocoli in terra di ciechi». E l'incertezza non è fugata nemmeno dal consulto dei primi di maggio, cui dopo il clinico di Roma, professor Cirincione, interviene il celebre Landolt, giunto appositamente da Parigi. Tra le nuove sofferenze di un «ascesso provocato alla tempia» e di un «edema alla palpebra», i cartigli della cecità possono essere adibiti al ruolo strategico di emblemi del nuovo genere di letteratura, per prospettare categoricamente ad Albertini la vittoria definitiva della poesia in prosa sulla forma lirica tradizionale: «Sono nell'impossibilità materiale di comporre poemi di forma esatta, come tu li vuoi. Per questi è necessario un lavoro di correzione minuta, che non si può fare senza l'aiuto della vista. Ora io non debbo ancora *vedere*. Scrivo su le lunghe liste. E

pubblicherò le mie numerose note sotto il titolo di *Notturno*» (15 maggio 1916).

La ricerca d'archivio accerta che le liste della cecità, anche se non arrivano alle diecimila di cui affabula l'*Annotazione*, sono invero numerose. Dall'inizio d'aprile, tra l'altro, vi subentrano o vi si avvicendano normali appunti registrati su carta di vario formato. Ma solo alcune di queste note approdano alla misura articolata e coesa della pagina. Per la maggior parte, le liste (o gli appunti) si limitano a registrare nel più nudo allineamento paratattico sensazioni, idee, spunti, nuclei tematici, alla stregua di un taccuino. Il metodo di lavoro di d'Annunzio non è dunque mutato, anche se allo spettatore attento e coinvolto dei segni fuggitivi delle cose si è sostituito un corpo solitario al centro e all'origine del vortice delle sensazioni, soggetto e insieme oggetto della peripezia della percezione e della scrittura. Ma a sconfiggere ogni volontà progettuale può poi intervenire la lacerazione improvvisa di un «peggioramento», come quello, forse decisivo per le sorti immediate dell'opera in cantiere, comunicato ad Albertotti il 4 maggio 1916, effetto di un'imprudenza dello scrittore impaziente di riprendere contatto con lo spettacolo del mondo: «Ieri verso le quattro del pomeriggio andai col motoscafo alla Giudecca e scesi nel giardino del signor Eden, descritto nel *Fuoco*. Avevo la benda bianca, e sulla benda gli occhiali scuri. / Ma la bellezza del luogo era così grande che volli togliere gli occhiali, ricordandomi di aver già assuefatto l'occhio alla luce viva, nel mio piccolo giardino. / Ma nel tornare a casa feci un esperimento. E mi accorsi che la visione dell'occhio leso era colorata di verde e che questo fenomeno era accompagnato da un offuscamento più grave». Senza far menzione dell'aggravamento repentino della malattia, a detta di alcuni dei medici segno inequivoco di «un accentuamento» o «ripresa» del distacco retinico, oramai sulla via della perdita irreversibile dell'occhio, la visita al giardino della Giudecca viene evocata in una pagina della *Licenza*, che a gara con la vigna manzoniana e la sua esattezza nomenclatoria celebra la tenace, fervente vitalità della natura. D'altra parte l'ossessione allucinata del colore figurerà nella sequenza finale del *Notturno*, in un frammento antidatato al 23 aprile: «Vedo verde. Vedo nell'ombra le mie mani verdi. Tutta la stanza è verde come una pergola folta». Facile supporre che d'Annunzio, verificata l'impossibilità di approdare all'ordine concluso di un'unica opera, si sia ora dedicato a

sceverare nel groviglio delle liste sibilline quanto fosse più atto a svilupparsi nella nuova cornice della *Licenza*, che ai primi di agosto è annunciata a Ojetti come testo a sé stante, da porre in epilogo all'ormai indifferibile ristampa della *Leda*. Alla discesa nel gorgo nero della malattia subentra la celebrazione della convalescenza («La vita è bella, o Chiaroviso»), dell'accettazione del sacrificio compiuto e del ritorno temerario nel fuoco dell'azione: e forse questa è anche la soluzione più consona ai grandiosi eventi bellici dell'estate 1916, quella dell'attacco anglo-francese sulla Somme e della controffensiva italiana sull'Isonzo, un'«ora magnifica» secondo d'Annunzio «per le sorti del mondo». Non a caso nella *Licenza* le esperienze dei giorni di cecità sono riferite al passato, alla stregua di una prova ormai alle spalle, la cui stoica sopportazione attesta la forza d'animo che il poeta mostrerà nel cimento della guerra. Il 13 settembre, nonostante l'avviso risolutamente contrario dei medici, d'Annunzio torna ad affrontare il volo partecipando al bombardamento aereo di Parenzo.

Ma intanto dalla trascrizione e dalla elaborazione dei cartigli si è costituito il cosiddetto manoscritto di Renata, ossia la trascrizione di mano della figlia (che presta la sua opera di amanuense anche per la *Licenza*) di ciò che del *Notturno* è giunto a un sufficiente grado di articolazione all'altezza del 20 settembre 1916. Ma palesemente, a eccezione delle carte destinate a costituire la *Prima Offerta*, il manoscritto di Renata appare ancora lontano da un assetto definito. Forse, proprio la disposizione in un ordine corrispondente a quello cronologico reale della malattia fa dei *Frammenti del «Notturno» ricopiati dalla Sirenetta* (come suona la rubrica archivistica di pugno dannunziano), più che un approdo quantunque temporaneo, un nuovo punto di partenza, un disegno strutturalmente aperto a ulteriori sviluppi, sia in rapporto al febbrile lavorio fantastico del tempo della cecità, con la sua mole di «tasselli» ancora inutilizzati, sia rispetto al problema della loro collocazione. Nitido sin d'ora, peraltro, il proposito di circoscrivere la *fabula* della Casetta rossa entro il calendario ad alto tenore simbolico dal Natale della morte di Miraglia alla Pasqua, anche se proprio la sequenza finale della Settimana Santa risulta ancora lacunosa, mentre non è giunta a stesura nemmeno la rievocazione del secondo appuntamento mancato con la morte, pur prefigurata nella *Prima Offerta*. E certo

d’Annunzio non ignora, tanto è tipico del suo usus scribendi, che l’inserto di un nuovo tassello è suscettibile di provocare anche a distanza rettifiche e aggiunte, entro la ricerca di simmetrie e di polarità che regola la sua vocazione di antica data a una letteratura estranea all’intreccio. Sta di fatto che nella lettera del 20 settembre 1916, alla vigilia del ritorno al fronte (ancora una volta in data 21) e nell’atto stesso di restituire con l’imprimatur le bozze rivedute della *Licenza*, d’Annunzio chiede a Treves, in rapporto ai «frammenti» del *Notturno* «trascritti da Renata», di poter ricevere «la stampa di quello che fu consegnato e di quel che posso mandare ancora» avvertendo, però, di dover «intromettere altri brani (non anche trascritti) fra quelli che sono per mandarti».

In realtà, le bozze del *Notturno* approdano alla Casetta rossa solo il 13 febbraio 1917, dopo che d’Annunzio, aggregato alla fanteria, ha partecipato in prima linea tra il settembre e il novembre al ciclo bellico che ha luogo lungo le trincee del Carso, con gli assalti al Faiti e al Veliki culminanti nella sanguinosa battaglia d’Ognissanti. Stando ai documenti le bozze 1917, ove già i frammenti si dispongono in modo diverso dal manoscritto di Renata, completano con il *volet* centrale il trittico in cui si contempla la morte dei compagni d’aviazione e soprattutto, con il ricordo dei giorni romani del Maggio radioso e di una remota visita a Pisa con Eleonora Duse, sanciscono la decisa irruzione nel presente della scrittura dei volti e delle immagini della memoria. Come vuole l’*Annotazione*, qui veritiera, si colmano adesso le lacune della prima parte della *Seconda Offerta* «fino all’episodio dei soldati ciechi nell’ospedaletto da campo», relativo al giorno in cui, a Cervignano, si era svelata a d’Annunzio tutta la gravità del male che lo aveva colpito. Ma ciò che più conta, le bozze che ora giungono all’autore appaiono decisamente finalizzate a una possibile prossima stampa. E conseguentemente il coinvolgimento di d’Annunzio nella propria materia si fa più intenso, con nitidi riverberi nella sfera esistenziale privata, come attestano le lettere a Olga Levi Brunner – Venturina –, la donna cui dal settembre 1916 egli è legato da un’appassionata relazione: eccellente dilettante di canto, in grado di affrontare anche le *Mélodies* di Debussy, ribattezzata anche Notturna o Notturnina, quasi patrona dell’opera *in fieri*. Così nella lettera del 12 febbraio rivivono inconfondibili percezioni, pensieri, atmosfere che riconducono al *Notturno* e alle sue immagini di destino, anche nell’accostamento alla regione innominabile della

superstizione: «Sono tornato a piedi, sotto la pioggia fine. Ero stanco, come se avessi fatto un lungo cammino. / Ho traversato il Campo San Stefano, il Campo “magico”, dove tante volte abbiamo riso insieme, di cose infantili e assurde. Tutto pareva vuoto e remoto. / Alla stazione, quando il treno s’è mosso, ho veduto un celebre “jettatore”, quello che ha il nome d’un corpo geometrico! M’ha seguito fino alla riva. / Ho rabbrividito; e sono pieno d’inquietudini nuove che si aggiungono ai miei presentimenti. / Son rimasto tre ore sul divano, inerte, e ho preso molte tazze di thé. / Il cielo era grigio; e, a un tratto, s’è fatto tutto di rosa, come per una fioritura repentina. Ora è quasi violetto, come le viole di Parma che furono cercate inutilmente tutta la mattina, per la piccola […] Non so che fare stasera. C’è un gran silenzio inanimato da per tutto, come quando ero in quel letto, al buio, or è quasi un anno (il 21 di febbraio). / Questa casa è l’isola della malinconia. Odo, di tratto in tratto, l’acqua della marea battere contro la riva, come in quelle notti insonni».

E il pensiero dell’opera funebre riemerge puntuale due giorni dopo, in contrappunto vibrante con l’«amor sensuale di Roma» commemorato in un alone struggente di nostalgia da una delle ultime pagine inviate all’editore: «Si ricorda la piccola di quella mia cupa tristezza, domenica 11, fino a sera? / In quel pomeriggio moriva, ucciso da una raffica di mitragliatrice, un mio buon compagno: Giuseppe Garrassini. La sera di quel giorno, ignorando la sua fine, gli scrivevo una lettera in cui non si parlava se non di morte e della necessità di un gran volo per superare il mio dolore! / Il giorno della partenza di Venturina, non osarono darmi l’annunzio. Il giorno dopo, ieri martedì, finalmente mi fu detto. / Uscii subito. Giunsi in tempo a vedere il povero viso. Assistetti (ancóra! ancóra!) al suggellamento della cassa di piombo. Ho da più d’un anno nell’orecchio il rugghio della fiamma adoperata dal lugubre saldatore. / Stamani ho accompagnato il mio amico alla sepoltura. Ho dovuto parlare. Ho dovuto, come sempre, far tutto; e occuparmi perfino dei particolari funebri. E domani dovrò tornare là, alla fossa […] Stasera la piccola arriverà a Roma. Forse fiuterà l’odore dei giardini superstiti di Villa Ludovisi. Come vorrei essere vicino! Come vorrei dimenticare l’odore della morte, l’afa dei fiori funerarii! / Sono passati due soli giorni, e il tempo mi sembra infinito. Iersera ricevetti le bozze del *Notturno*. Passai la sera solo, a risoffrire la mia sofferenza».

Ma soprattutto, in questo gioco di specchi incrociati tra l'opera e l'esistenza incide, il 27 gennaio 1917, la morte della madre, cui il *Notturno* è sin da ora dedicato: dopo oltre cinque anni di lontananza d'Annunzio l'aveva rivista per l'ultima volta nel luglio 1915, prima di raggiungere il fronte, devastata nel corpo e nello spirito dalla malattia. Nel comunicare la notizia a Venturina, il 28 gennaio, lo scrittore si rappresenta nel suo dolore non senza uno scoperto abbandono alla tonalità "paradisiaca" di una aurorale «semplice bontà» («Ho passata una notte atroce, fra le allucinazioni della febbre. / Voglio partire per la mia casa, voglio condurre io stesso mia madre alla sua pace. Ella me lo domanda. Me l'ha domandato stanotte, qui, accanto al letto, bella e luminosa come un tempo […] Dianzi, dopo una lunga e orrenda immobilità, ho potuto piangere. E mi pareva di aver riacquistato il mio pianto infantile, quello stesso che s'acquetava fra le sue braccia. Profondo mistero dell'amore!»), che nemmeno la trasfigurazione simbolica e l'ascesi stilistica della redazione finale vorranno del tutto dissipare. E nel *Notturno*, di là dagli autoimposti limiti temporali, d'Annunzio proietta una luce luttuosa, per così dire, fuori campo sull'immagine materna, il cui affetto profuso a fondo perduto ne fa una figura del sacrificio e del dono complementare alla propria. Certo nella scomparsa della madre egli rinviene una nuova, intensa ragione per concludere e pubblicare, ma insieme una sollecitazione ad approfondire e a dilatare ancora il significato della propria opera e della sua esplorazione d'ombra. Alla fine l'edizione 1917 deve attendere, anche se la riflessione che vi si intreccia approda a non pochi punti fermi, se non nella stesura, nella determinazione del libro. Sul quale getta luce soprattutto il carteggio con Adolfo de Carolis, l'artista piceno discepolo di Giacomo Boni cui d'Annunzio affida le illustrazioni dell'opera, che ha previsto numerose (cfr. *D'Annunzio-De Carolis*, pp. 15-29). Per ciò che riguarda il corredo iconologico, subito realizzato seguendo con assoluta fedeltà particolareggiate indicazioni, il *Notturno* raggiunge sin d'ora la forma finale: e nella *princeps* la xilografia posta a suggello del libro, col motto dannunziano «Dant vulnera formam», recherà infatti la data 1917.

La richiesta di collaborazione giunge a De Carolis il 10 febbraio, contestualmente alla commissione dell'impresa costituita dalla cornucopia con il motto «Io ho quel che ho donato», su cui d'Annunzio indugia in uno degli ultimi frammenti composti. Poi all'indomani stesso della ricezione

delle bozze, il 14 febbraio, egli attrae il collaboratore nell'atmosfera del *Notturno* già nell'elogiare le illustrazioni per i *Carmina* pascoliani editi da Mariù nel 1914, e in particolare l'immagine che accompagna il componimento intitolato a *Phidyle*: «Il volume delle poesie latine è una meraviglia, nel testo e nei disegni. Il tuo disegno è diventato d'una *intensità espressiva* che non trovo neppure nei grandi maestri. Dell'incisione in legno hai fatto un'arte tua, tutta tua, potentissima e singolarissima. / Da talune di queste imagini sono rapito come dalla musica. Le guardo e le riguardo. V'è l'infinito della melodia: una immensità in un sì breve spazio, come se tu disegnassi con la linea dell'orizzonte. E il tuo senso del "patetico" è andato sempre crescendo, insieme col senso del "mistero". Ci sono qui arie di volti, attitudini di corpi, che sembran sospese al limite estremo dell'anima lirica» (e si veda anche, a integrazione, quanto attesta un appunto rimasto fuori dal *Libro segreto* e reso noto da P. Gibellini, *Un inedito dannunziano su Adolfo De Carolis*, in «L'osservatore politico-letterario», settembre 1975, pp. 81-5, ove si celebra il «disegnatore amico della penna», l'«incisore appassionato della sintassi che è un'arte affine alla distribuzione preziosa de' chiari e degli scuri, al contrasto della luce, all'equilibrio degli spazi, alla solida unità dei gruppi fra intervalli indefinibili come le pause nella musica»).

L'autolettura si fa esplicita più innanzi, nitida e intensa anche nel fornire all'artista le prime indicazioni del programma iconologico: «Spero di poterti mandare almeno una parte delle Stampe del *Notturno*. È il libro che ho scritto, riga per riga, nel buio: un libro di dolore e di disperazione: *aegri somnia*. / Ero minacciato di cecità. È il diario della mia sofferenza, attraversato da un lirismo che talvolta è quasi delirio. / Per i disegni: simboli della notte, emblemi della profondità, figure funebri. Su la copertina, forse una figura sorella di quella tua Phidyle. Le ali della Notte piegate, dalle tempie, a ricoprire gli occhi. Uno sguardo intenso, uno sguardo spiritale, di sotto un'ombra di penne. La vita in forma di allucinazione». Il 20 febbraio diviene manifesto il progetto di un *tombeau* per la madre, testimonianza di un affetto che chiede finalmente di essere riconosciuto nella sua intensità senza pari: la dedica dovrà essere inquadrata «come una iscrizione sopra la faccia di un sepolcro»; invece «per la copertina» precisa d'Annunzio «vorrei che la figura indicasse la *cecità*, o bendata, o con la faccia dentro le mani, o attraversata dall'ala, o per quel segno che meglio troverai» (12 marzo 1917): nella *princeps* De Carolis

raffigura la cecità come una donna in piedi, di tre quarti, il capo avvolto in un lembo della tunica e stretto fra le braccia.

Tanto forte è l'interesse di D'Annunzio per le immagini a corredo dell'opera da indurlo a partecipare a De Carolis anche le sue riflessioni travagliate circa la struttura del testo: dapprima «Il libro è indivisibile e quindi non giova interromperlo con imagini» (20 febbraio), ma poi lo scrittore si persuade a «dividere il libro doloroso in tre parti» purché, in una regione comune al progetto figurativo e a quello letterario, ciò dia luogo a «tre variazioni d'uno stesso motivo». E sarà quello della Sibilla con i cartigli, che promuove così il mito della scrittura notturna anche sul piano iconografico (26 febbraio). In realtà, l'oscillazione non si risolve del tutto nemmeno nella *princeps*, ove nel testo la scansione tripartita è affidata solo alle testate e ai finali di De Carolis, mentre la suddivisione in Offerte è relegata all'«Indice dei capiversi». Nella lettera del 21 febbraio 1917 era intanto emersa la logica prettamente musicale che presiede all'architettura dell'opera: «ti mando una parte delle bozze impaginate. Alle pagine per la morte dell'amico seguono altre di un lirismo sempre crescente, cosicché alcune assumono la forma ritmica: dolore, allucinazione, visioni immense affluenti dal cervello all'occhio ferito, trasformazioni verbali della musica; e, su tutto, il "motivo dominante" della morte bella».

Chiaro che già in questa fase il lirismo delle visioni endottiche o della «vita in forma di allucinazione» conferisce un senso tutto particolare all'intenzione del «diario», manifesta pur nella stesura finale, con le indicazioni temporali più o meno scopertamente calate entro il corpo del testo o addirittura iscritte in una costellazione di date segnate a margine in piena evidenza, a mo' di epigrafe. Alla formula diaristica, che a suo modo, come ha suggerito A. Mazzarella, anche nel *Notturno* può implicare il dialogo con il terribile partner di cui ragionava Canetti, d'Annunzio resta invero a lungo fedele. Prova ne sia che nel manoscritto dell'*Annotazione* l'autodefinizione ultima e icastica, «comentario delle tenebre», con la sua allusione inequivoca a una eroica testimonianza di guerra (o in genere di cose memorabili, come vuole M. Guglielminetti), si impone solo in extremis, in luogo dell'originario «diario delle tenebre». Ma si tratta del diarismo paradossale dello «scriba egizio» cieco e visionario, che evoca il tempo e insieme lo esorcizza inseguendo il ritmo del vivere e del morire nel mistero del corpo trasformato in segno, ove l'io empirico si sdoppia e si

trascende. Anche per questo, in fondo, il diario dell'infermità non può non includere la favola della sua scrittura, la descrizione di un'esperienza letteraria che nella trama dei giorni rivela le intermittenze dell'essere, al limite del silenzio ambiguo che riposa nel flusso inarrestabile dell'esistenza.

Va da sé che, quantunque pervasa dal senso di una discontinuità radicale determinata dalla malattia e dall'esperienza diretta del conflitto, la prosa del *Notturno* incorpora nel suo disegno arioso e plurale la ricerca degli anni francesi di una letteratura dell'io, fuori dal velo della narrazione in terza persona. A qualcuno verrà fatto di ricordare un testo singolare come le *Esequie della giovinezza*, la Favilla apparsa sul «Corriere della Sera» il 5 ottobre 1911 e poi raccolta nel *Compagno dagli occhi senza cigli*, in cui d'Annunzio si rappresenta nel giorno del suo quarantesimo compleanno, mentre sente aggirarsi nella sua stanza lo «spettro» nemico della vecchiaia, in una condizione alienata e arida di «rigidità letale», quasi salma di naufrago. Prima che la memoria lo riconduca ai giorni dell'infanzia, con il ricordo nitido e mosso della madre, l'io saturnino della Favilla sperimenta l'affinamento vigile dei sensi in una innaturale immobilità a occhi chiusi: «M'indugio nel letto, come se non valga più la pena di levarsi. Volgo il dosso alla luce; sento l'inerzia divenire d'attimo in attimo più greve. Non penso se non al mio corpo e, pensando al mio corpo, non penso se non alla morte […] Mi torna nella bocca l'amaro della salsedine, che è come il gusto dell'annientamento […] Odo schianti fievoli come di legno che si risenta, di vetro che s'incrini […] Non apro gli occhi, ma copro con entrambe le palpebre la vita che rifluisce in me […] Una pagina crepita come se un dito di madonna la volgesse». Il letto della Casetta rossa «sbanda», «oscilla», «precipita», nei deliri del *Notturno* irrompe l'universo dinamico di percezioni rivelato dalla guerra, «sotto l'acuto diamante della rapidità», anche se d'Annunzio non manca di tributare il debito omaggio alla propria prosa dell'11, dalle meditazioni innanzi all'impresa del lauro, «Per non dormire / Per non morire», alle variazioni della *Seconda Offerta* sul capitolo XXIII della *Vita nuova*: «La tua giovinezza è morta!».

Ma per l'intavolatura del *Notturno* più decisiva dei «saggi d'analisi» o «note di psicologia su me stesso» risulta la prosa d'invenzione, il «racconto musicale» della *Leda senza cigno*, che inaugura la serie interrotta degli *Aspetti dell'Ignoto*. Non a caso nella *Licenza* d'Annunzio interpola nel

racconto della trovata dei cartigli l'evocazione dell'«ultima opera d'arte pura» composta «nella solitudine dell'Estremo Occidente», dapprima con l'apparizione del suo protagonista, Desiderio Moriar, fermo in un gesto rivelatore («La notte non è onnipresente e perpetua? Se chiudo il pugno, sotto il pieno meriggio, ecco, faccio la notte nel cavo della mia mano […] Egli fece la notte in sé, coprendosi la vista con le palme; e restò silenzioso»), e poi con il rito emozionante della rilettura, trasferito per giunta nel tempo della cecità. Non resta che prestare ascolto all'autocommento dannunziano, come di consueto lucido e avvolgente, per verificarne la congruenza con le dichiarazioni tra consuntive e propositive delle lettere a De Carolis: «V'era, qua e là, alcun tratto d'arte notturna. V'erano parole d'uno strano potere, che sembravano tracciate a occhi chiusi. Tra riga e riga, gli aspetti della vita assumevano il carattere delle apparizioni […] La vocazione della morte v'era espressa con modi musicali d'una novità che mi rapiva. Avevo dato al "pensiero dominante" uno stupendo viso di donna, "quell'antica e novella faccia dai larghi piani fortemente connessi come in una testa di Re pastore intagliata nel basalte". / Certe cadenze mi facevano d'improvviso balzare il cuore veloce e suscitavano dal fondo del mio occhio ferito grandi bagliori, come d'un incendio che ricominciasse […] Anche una volta, mi aiutava a scoprire gli aspetti dell'ignoto la mia più profonda sensualità. Questo racconto misterioso, anzi quasi direi mistico, è ricco d'elementi naturali come nessun altro. Il mistero v'è adombrato per una successione d'imagini dense, corporee, d'un rilievo palpabile, immuni da ogni indeterminatezza, espresse in una lingua che la lontananza sembra aver fatta più potente come il vino navigato». Ma la *Leda*, come il convalescente della *Licenza* non manca di ricordare, è anche il libro del «senso magico della vita» e della vita come «opera magica», in cui si scende verso «l'incognito» che è il fondo dell'essere fuori dall'ordine apparente della coscienza vigile o della logica razionale, incontro al «Mago» e al suo disegno strano di «oggetti rivelatori». E mentre la realtà squallida della «città dell'Etisìa» può apparire in una luce lunare di «fata Morgana», il proposito di «chiudere nel cristallo dell'arte le nascoste fermentazioni dell'anima umana» enunciato nella Favilla *Dell'attenzione* («La mia visione è una sorta di magia pratica che si esercita su i più comuni oggetti») si avvera in una prosa di finzione con «un

ritmo “quasi di fantasia”», che vede anche l’ingresso, a sipario rialzato, di una voce narrante in prima persona.

Con convinzione sempre più ferma, la scrittura dell’io diventa il presupposto di una poetizzazione del mondo fuori dai procedimenti selettivi di un estetismo idealizzante, che trova la sua cifra anche stilistica in un’ardua alchimia della presenza sensibile e dell’astrazione. Ed è su questa via che d’Annunzio incontra e mette a frutto la lezione di Novalis, il profeta romantico evocato anche all’abbrivo del *Compagno dagli occhi senza cigli*, i cui frammenti speculativi egli legge in appendice alla versione italiana degli *Inni alla notte e Canti spirituali* uscita nel 1912 presso Carabba, nel fervido clima di una nuova cultura dell’anima promossa dal «Leonardo» e dalla «Voce». Invero l’autore del *Notturno* non può non dedicare la sua attenzione più coinvolta alle osservazioni sul «magismo e sintetismo» della fantasia («Un puro pensiero, una pura imagine, una pura sensazione non sono destati da un oggetto corrispondente, ma sorgono al di fuori delle così dette leggi meccaniche. La fantasia è una tale forza ultrameccanica»), alla riflessione vertiginosa sull’uomo come occhio del mondo, o all’intuizione modernissima che «le malattie sono delirio corporale, idee fisse del corpo». Ma stando ai segni di lettura che costellano copiosi le pagine dell’esemplare conservato al Vittoriale, l’interesse dannunziano si appunta altresì sulle «condizioni magiche», azione e unione a distanza, che fanno della malattia un geroglifico di trascendenza; anche di qui prendono le mosse l’interpretazione del legame esoterico che unisce la «coppia» guerriera e più in generale la suggestione insistente di un mondo complementare ove ciò che si sperimenta come perdita e come tormento significa invece gloriosa plenitudine: nel momento in cui l’uomo cominciasse «ad amare la malattia o il dolore, la voluttà più inebriante riposerebbe nelle sue braccia, e il piacere più alto lo penetrerebbe […] Ogni malattia è forse il principio necessario dell’unione più intima di due esseri, il principio fatale dell’amore. L’uomo può così diventare entusiasta della malattia e del dolore, e considerare la morte, anzitutto, come una unione più stretta d’esseri amanti. Il migliore non comincia in tutto per la malattia? […] Da questo punto di vista, il Cristo è senza dubbio la chiave dell’universo. Ogni afflizione della natura ci rammenta una più alta patria, una natura superiore e più vicina» (pp. 111 e 120). E la mistica antropologia del poeta romantico percorre le molte pagine del *Notturno*, alle quali si è sovente rimproverato

uno sfrenato gusto barocco, dominate dall'ossessione cruenta del sacrificio e dall'iperbole carnale della transustanziazione: «È un vero tropo sostituire il corpo allo spirito, e alla cena funebre di un amico, per una audace immaginazione trascendentale, mangiare la sua carne in ogni boccone, bere il suo sangue in ogni sorso […] E d'altronde, sono la carne e il sangue veramente così ripugnanti e così poco nobili? In verità, qui si tratta più che d'oro e di diamante, e non è lontano il tempo in cui si avrà un'idea più alta dei corpi organici. *Chi sa quale sublime simbolo è il sangue!*» (p. 108).

Si deve ad Annamaria Andreoli la segnalazione del prezioso reperto d'archivio (la c. 16456 dell'APV) in cui d'Annunzio trascrive la formula in corsivo sulla misteriosa simbologia del sangue insieme con altre citazioni di Novalis, con l'intenzione di usarle nel *Proemio* alla *Vita di Cola di Rienzo*, il testo del 1912 in cui prende corpo una rilettura della poetica alcyonia nella chiave della scrittura notturna. Anche «l'arte di scrivere libri» che si tematizza nel *Proemio* (di nuovo con una citazione ellittica di Novalis, per il quale «l'arte di scrivere libri non è ancora stata inventata»), una volta che la si sia intonata alla «nuova Danza macabra» della *Leda*, rientra tra i presupposti del commentario delle tenebre: non già per l'indiavolato virtuosismo antiquario del *pasticheur*, ma per la sensazione inoppugnabile che «i fantasmi da me veduti fossero più veri dei corpi e dei movimenti che li cagionavano» o per l'esaltazione del poeta «giunto al sommo dell'arte magica, in ogni ora e su ogni caso o creatura pronto sempre a fare incantamento nascosto». Si attinge allora lo stato di «grazia» nel quale l'esistenza si sperimenta come «un succedersi quasi ininterrotto di epifanie», per cui «Ogni pensiero, ogni sentimento rilevati prendevano il carattere delle apparizioni». Inutile sottolineare la mobilità e la densità, anche di ordine riflessivo, assunte dalla facoltà che, nella prefazione all'*Episcopo* o nel *Trionfo della Morte*, si determinava in uno statico «vedere *in sensazione visiva reale* le apparenze imaginate». Ma alla magica camera ottica del *Notturno* non è nemmeno estranea la «nuova estetica del movimento» suggerita dal cinematografo e dal suo Meraviglioso spettrale, ai cui «trucchi» lo scrittore ha dedicato in Francia vivide riflessioni. E anche le evocazioni del mito, cui d'Annunzio non rinuncia, sono attratte e trascese in uno spazio fluttuante di sdoppiamenti e di riverberi che, alla fine, toglie loro ogni valenza fissa di modello esemplare sublimante. Non a caso negli estratti da Novalis cui ci si riferiva or ora, accanto a un pensiero

sulla comunione con i morti come «mezzo arcano di trasfigurazione e di deificazione sulla terra», d'Annunzio introduce la nuova mitologia fantastica di «quando gli iddii si mutano in spettri», a fronte, e già con un inventivo spostamento d'accento, del novalisiano «Dove non ci sono dei regnano gli spettri».

Non c'è dubbio infatti che le entità del mito prendano momentanea consistenza solo in funzione del teatro interiore dell'io, fra gli oggetti allucinati della veggenza o della memoria, di cui costituiscono l'ombra, quasi la variante figurale. E può accadere che la mitologia si assorba senza residui nelle figure o nelle chimere del linguaggio, come si verifica con l'epifania mostruosa del «ragno nero» che si disegna da ultimo al centro dell'occhio perduto. Se non direttamente nel *Rapimento di Proserpina* di Claudiano, d'Annunzio aveva certo letto negli *Studi greci* di Walter Pater, che vi indugia con fervida, squisita adesione, l'episodio dell'arazzo ricamato da Proserpina quale dono di congedo per la madre. Ebbene, tale episodio si conclude con la scoperta angosciosa di Demetra che la figlia «non c'è più, e il ragno è all'opera sul ricamo incompiuto». Per portare alla luce la coerenza segreta dell'allusione resta poi solo da rammentare che Proserpina è appunto Core, la dea fanciulla, ossia, latinamente, pupilla.

Come in un arazzo che si srotoli, le figurazioni della malattia mutano continuamente aspetto per le strane relazioni che si stabiliscono sempre di nuovo tra l'una e l'altra: ciò che conta è la loro giustapposizione misteriosa o il loro legame invisibile, in uno sguardo che avvalora lo stupore oggettivo dell'insignificante o del casuale, finché ogni cosa, come indicava ancora il *Proemio*, non si converte in «lontananze e apparizioni dello spirito […] disegni e scritture dello spirito, azioni mutue tra me e gli iddii subitanei». Anche con le sue metamorfosi a tratti orride e persino crudeli il diario delle tenebre pare adempiere la profezia romantica di una fiaba moderna, il cui eroe, più che mai sospeso tra ciò che gli è proprio e ciò che gli è estraneo, esplora il corpo oscuro del mondo e della storia in un mosaico discontinuo e permutabile di cifre mute e di enigmi sensibili, sì da avvivare il presagio di una realtà fuori dal tempo fantasticamente pianificata. La correlazione con la fiaba non suoni eccentrica. Sappiamo che fra gli autori che d'Annunzio continua a leggere in tempo di guerra vi è anche il cantore dell'imperialismo britannico, Kipling, «il poeta della vita ferina» cui di continuo lo paragona la nuova critica dei Borgese e dei Cecchi (diverso il

caso di Serra), ma del quale, invece, egli mostra di ammirare in primo luogo lo stupore del remoto ritrovato in un'aura favolosa. E il 13 febbraio 1918, di ritorno dall'impresa di Buccari, d'Annunzio invia all'amica «le novelle […] quasi tutte bellissime» del narratore anglo-indiano, in un plico che, oltre ai *Tre moschettieri*, contiene anche alcuni imprecisati, stupendi «*Racconti di fate*», forse *Puck of Pook's Hill* (1906) o i *Rewards and Fairies* (1910) dello stesso Kipling. Nel *Notturno* s'impone del resto irresistibile, come avvertirebbero immediatamente gli studiosi tedeschi della fiaba, la tendenza a trasformare la vita organica in una aggregazione di minerali e di metalli preziosi, come accade quasi esemplarmente nel passo sulla «vita marina dell'occhio» e la sua «cosmogonia». Benché la stesura si compia solo nelle ultime fasi di elaborazione dell'opera, il frammento si ritrova già in germe nelle liste della cecità: «Mi si scava nella coppa retinica un abisso oceanico, non so che gorgo d'oceano siderale dove m'appariscono contorni della forma sconosciuti e modi del colore non rivelati da alcuno spettro. / Che son mai le sirene i tritoni le nereidi e tutte le invenzioni del mito nettunio al confronto di queste creature indicibili che popolano gli immensi miei orti di coralli, le chiostre dei miei giganteschi polipai preziosi? / Che son mai le reggie inflesse e i labirinti intorti della favola al paragone di queste rupi d'ambra e di berillo curvate in circo, dove fioriscono a miriadi le costellazioni viventi delle attinie?». Siamo tra le visioni del paese d'anima «larvale, spettrale» che tanto affascinava Cecchi, per le quali Ezio Raimondi ha proposto un inedito accostamento a Jünger, alla sua singolare attitudine a straniare l'angoscia e l'ebbrezza di un cuore avventuroso nel silenzio cristallino di una *inneres Erlebnis*.

Questa virtù disegnativa di intensa qualità astratta non si realizza se non attraverso un esperimento magico con la parola, tra gli arabeschi di un'invenzione verbale qui come non mai sotto l'astro della musica. Non aveva dichiarato anche Novalis che «ogni malattia è un problema musicale»? Sta di fatto che negli anni di guerra trascorsi a Venezia d'Annunzio si dedica con avido trasporto all'ascolto musicale, si tratti delle esecuzioni cameristiche che si organizzano alla Casetta rossa per alleviare le sofferenze dell'infermo o dei concerti che più tardi, sotto i suoi auspici, strumentisti in uniforme tengono nelle sale del Liceo Musicale per un pubblico di soldati e di feriti. Il coinvolgimento dello scrittore combattente

è appassionato, anche se lucido, al punto di indurlo ad avanzarne una spiegazione tra estetica e socioculturale, nei termini di una correlazione profonda tra la musica e la guerra, nel proemio alla *Raccolta nazionale delle musiche italiane*, l'impresa editoriale di Umberto Notari di cui nel 1916 egli ha assunto la direzione insieme con Gianfrancesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti e Francesco Balilla Pratella (il testo sarà raccolto nell'*Allegoria dell'Autunno*; ma cfr. anche, nel *Compagno dagli occhi senza cigli*, la seconda parte della prosa *Della decima musa e della Sinfonia decima*). La «prefazione musicale» (così la definisce d'Annunzio nell'annunciarne il compimento a Venturina, il 27 marzo 1917) si interroga sulla ragione di essere e la vitalità delle arti nel tempo «immane» dell'azione eroica e delle stragi, concludendo appunto che «la musica è oggi sola fra le arti attiva», per una forza di rivelazione e d'innovazione che gli altri linguaggi artistici non posseggono e che la intona al ritmo profondo e convulso col quale incede il nuovo destino collettivo.

Senza dubbio, interrogare il paradigma della musica diventa per d'Annunzio inevitabile nel momento in cui si acuisce il sospetto, certo alimentato dal confronto con i movimenti d'avanguardia della scena artistica parigina, che la «parola elaborata» resti avulsa e discorde dalla «nostra vera occulta vita», per usare i termini, prima che del *Libro segreto*, di un frammento della *Violante dalla bella voce*. Ma anche per questo, nel disegno del *Notturno* possono riaffiorare i nuclei della riflessione che d'Annunzio aveva avviato molti anni innanzi fianco a fianco con il sodale Angelo Conti, al tempo del *Fuoco* e delle *Laudi*, oltre che delle prime prove drammaturgiche, quando la musica si configurava già ai due amici come il medium di una rivelazione dell'io profondo e della sua comunicazione intima con l'anima delle cose. Benché la sua pronuncia stupita di contemplativo possa ora suonare lontana dal cultore notturno della «decima musa», Energia, vale la pena di riascoltare il «dottor mistico» della *Beata riva*, con la «voce spiritale» che gli attribuiva il romanziere del *Fuoco*: «Ogni suono, ogni onda di suoni ha la virtù di chiamare il nostro spirito, di risvegliarlo e di fargli sentire la identità fra la sua stessa vita e la vita delle cose; ogni suono, ogni onda di suoni parla alla parte più profonda del nostro essere, e negli intervalli, vere isole nel mare dei suoni, ci fa sentire la voce del silenzio. Cessano nelle pause i suoni, tacciono i rumori dell'esistenza e appare il silenzio della vita. Anche nel tempo, cioè a dire nel tessuto dei

fenomeni, non è possibile concepire l'essenza della musica se non nel succedersi del silenzio fra gli intervalli sonori, cioè a dire nella apparizione del silenzio in forma di ritmo». L'alter ego minore di d'Annunzio può dedurne che «la poesia e la musica vivono nella notte, sono le sole arti notturne […] agli estremi confini di ciò che può essere espresso con la parola e alla soglia di ciò che deve essere compiuto dall'azione». E pur nell'orizzonte neoromantico e tristaniano dell'«eletto, il quale col cuore pieno d'amore ha contemplato la notte della morte», egli è altresì pronto a riscrivere e a sviluppare la memorabile formula di Pater circa l'aspirazione di tutte le arti alla condizione di musica: anche la musica «aspira come le altre a liberarsi dal suo elemento sensibile, per raggiungere nella danza la condizione di silenzio musicale». Innegabilmente le proposizioni di questo estetismo gnostico sull'aura silenziosa della parola, sul ritmo come oriente e come occidente del linguaggio, su una danza dell'anima rapita fuori dai sensi, subito riprese con fervido consenso nel *Fuoco*, delineavano un insieme tutt'altro che inerte di questioni e suggestioni, di inquietudini ancora inappagate. Fra i primi ad avvedersene e a metterne a frutto la lezione è un musicista di severo talento come Malipiero, che proprio nel '17, vicino a d'Annunzio, intitola una sua composizione *Le pause del silenzio*.

Ma spetta poi al prosatore notturno, con una maestria e una sensibilità sconosciute, egli afferma, persino all'orecchio «che musicò "la pioggia nel pineto"», di sciogliere la formula di poetica nel vivo della materia sonora e dei suoi trasalimenti, sino ad avverare nell'invenzione ritmica della scrittura la condizione musicale che il *Notturno* invoca inequivocabilmente sin dal titolo: non già, ovviamente, nel senso chopiniano, troppo legato al salotto, ma in quello postwagneriano e Jugendstil di un'affinità elettiva della musica con la notte, che coinvolge una discesa nell'invisibile e nell'informe, rivolta con marcata, inestricabile ambivalenza alla scoperta di una positività del negativo. Ora nell'arte musica che interroga il proprio volto notturno la forma non è più se non «apparition disparaissant», come direbbe Vladimir Jankélévitch: affermazione dell'istante nella sua discontinuità e precarietà essenziali, al punto che il presente stesso appare già intriso di passato e di rimpianto, e insieme perpetua ripresa, ove può manifestarsi la protesta contro il tempo della reminiscenza, l'evento del ricordo che riappare a lampi nelle fessure del presente. E il principio regolatore di questa musica

dell’improvviso e della suggestione frammentaria non è tanto la bellezza quanto il fascino, l’accesso a una temporalità incantata, ove l’eterno balena nella più labile delle apparenze e la fugacità stessa ravviva il presagio dell’atemporale. Ma è un incantesimo che lo scrittore del *Notturno* deve esercitare in primo luogo su se stesso, non solo per liberarsi della consistenza plastica delle immagini sensuali di cui in passato si è troppo compiaciuto, ma per attestare dal fondo della malattia un’intatta capacità di ricominciamento, di corrispondenza creativa agli eventi pur caduchi che costituiscono il ritmo multiplo e franto dell’esistenza.

Motivata e affinata dalla cecità, l’auscultazione della voce degli esseri e delle cose si esercita su una gamma quanto mai ampia di sonorità, dal grido o dal clangore della guerra e delle sue macchine di morte al pianissimo più rarefatto, o alla ossessione domestica di una «stilla continua nella vasca del bagno». Di là dai termini della propria stessa tradizione interna, il maestro della musica verbale scopre insomma che anche il rumore costituisce un’epifania del ritmo, purché si sappia legarne i frammenti vibranti e le «pause diseguali» in «una musica interiore». E a questa nuova acustica dell’anima si correlano i numerosi episodi a tema esplicitamente musicale, segnati dall’incontro decisivo, negli anni parigini, con i maestri della musicalità moderna, da Debussy (autore a sua volta di *Nocturnes*) a Ravel e a Stravinskij. Nel clima effervescente dei Balletti russi potevano nascere e maturare sia un interesse non epidermico per i modi stranianti della musica orientale (di cui è traccia nell’episodio dedicato al cantore indiano Isnayat-Khan; e come si ribadirà nelle *Faville involate*: «bisogna – per trovare alfine la musica *vera*, la sola che sia *nuova* – bisogna avversare di continuo il gioco d’intervalli che da troppo tempo è base del melos europeo») che un rapporto nuovo con la musica antica, vissuto con la sensibilità del presente ed esteso anche alla dimensione tecnica della prassi esecutiva e dell’organologia. Ma se nella *Leda* la vocazione della morte si cela e si palesa nell’ardore e nella volubile eleganza di una sonata per cembalo di Domenico Scarlatti, il motivo dominante del *Notturno* s’addensa al centro del testo in un campione del più ardito sonatismo novecentesco, Alexander Skrjabin col suo «preludio», al quale negli anni veneziani, con la mediazione del giovane pianista Giorgio Levi, d’Annunzio riserva un’attenzione strenua e appassionata. E tra i maestri della nuova musica a

lui noti Skrjabin rappresenta meglio di ogni altro la *Stimmung* fra il pathos e il mistero dominante nel commentario delle tenebre.

Anche a giudizio degli esperti (cfr. almeno G. Pestelli, *La musica del «Notturno»*, in *D'Annunzio e Venezia*, Atti del Convegno, Venezia 28-30 ottobre 1988, a cura di E. Mariano, Roma 1991, pp. 279-89, insieme con M. Bortolotto, *Est dell'Oriente. Nascita e splendore della musica russa*, Milano 2004, pp. 477-8), «l'interpretazione del *Preludio* di Skrjabin», come d'Annunzio la chiama in una lettera a De Carolis del 28 luglio 1917, specie se vi s'includono i testi poetici che integrano la sequenza della *Seconda Offerta* dedicata al musicista russo, si rivela quanto mai sensibile e penetrante, tale da reggere benissimo il confronto, per restare in Italia, con la lettura pionieristica proposta nel 1915 sulla «Voce» da un critico musicale dell'avanguardia come Giannotto Bastianelli. Di Skrjabin d'Annunzio intende e trascrive «la duplice melodia» del desiderio e del dolore, dell'agonia e dell'agone, con l'ardore eroico, la dolcezza luttuosa, il delirio dionisiaco, lo spasimo atroce della sofferenza infernale. Né egli manca di riconoscere e avvalorare nel seguace moscovita di Zarathustra l'impulso irresistibile verso la danza. Più ardua da determinare, eppure sicuramente attiva, la suggestione sul piano formale di una costruzione musicale che sembra inventare di continuo la propria misura con motivi dai contorni nitidi e brevi, rapiti talvolta nella vertigine o nel deliquio dell'ornamento (qualcuno avrebbe poi paragonato questa musica agli oggetti di Fabergé o ai vetri di Nancy), ma che è insieme rigorosamente sorretta da una strenua ricerca armonica fuori dai confini della tonalità classica: nel suo perpetuo cangiare la musica è disciplinata dal principio generatore di un «accordo mistico» o «sintetico», che pare a tratti sospendere il divenire in una sorta di parossistica, estatica fissità e pervade tutta la composizione di una suggestione volubile e segreta. Lungi dall'esaurirsi in un riverbero analogico di atmosfere o in un'avventura del gusto, l'ascolto del musicista caro anche agli espressionisti del «Blaue Reiter» tocca e sollecita nel profondo la parola notturna, anche di là dalla cristallizzazione tematica, sullo slancio di una consonanza autenticamente creativa. Certo a conoscenza delle mistiche sperimentazioni di Skrjabin nella sfera dell'*audition colorée*, d'Annunzio moltiplica i prestigi e i viluppi della sinestesia, finché la metamorfosi del suono nello spettro della luce assume il significato di una regressione all'unità primordiale della vita

percettiva e vale dunque una iniziazione alla morte, anzi alla «morte bella». D'altro canto, proprio tra aura del ritmo e vibrazione dell'invisibile nasce e si impone il motivo metaletterario della «fosforescenza», che assimila la scrittura a un'autoillluminazione della materia, lucore enigmatico e breve che emana a intermittenza dalla regione impassibile della tenebra e del silenzio. E a legare il musicista al suo trascrittore è anche una ricerca ossessiva e acre di immagini d'ansia (come d'Annunzio sottolinea nella lettera del 18 marzo 1919 ad Anna Morosini: «Iersera pensai a Lei nell'ascoltare l'ansia di Alessandro Scriabine. Eravamo lungi dalla serenità e dal gioco dei settecentisti. La primavera e la musica erano un solo tormento, un solo chiuso delirio»), la cui tensione alimenta un'arte veramente «insolita» della brachilogia e dell'ellissi, sull'orlo di un ignoto che può essere grazia quanto disastro e annientamento.

Non a caso in tutte le fasi e i passaggi dell'elaborazione del testo la tendenza correttoria più tenace e coerente risulta l'incremento degli a capo, la frammentazione tipografica sistematicamente perseguita non solo su materiali già pienamente costruiti ma persino in rapporto alle liste della cecità. E viene da pensare che, oltre al titolo, anche i cartigli rispondano nel loro modo di impiego a una logica di tipo musicale. Di continuo, nelle more della stesura, alle prese con le «liste sibilline» d'Annunzio adduce a giustificazione la difficoltà di interpretare, trascrivere, o «deciferare». Il gioco si prolunga fino all'ultimo e con ogni interlocutore, per esempio nella lettera a Treves del 2 ottobre 1921: «Ho trovato difficoltà e strazio nell'interpretare le strisce che riguardano la mia visita a mia madre prima di partire per la guerra». Ma basta restituire «trascrivere» o «interpretare» al senso che essi hanno in musica, di esecuzione o messa in opera di uno spartito di segni muti o da trasporre per altro strumento (quanto a «deciferare», varrà piuttosto il rinvio al campo simbolico dello scriba egizio, che scioglie in linguaggio fluente l'enigmatico conglomerato di suono, immagine e senso dei suoi geroglifici), per riconoscere come d'Annunzio, anche nel costruire per gli interlocutori la sua immagine di scrittore più suggestiva e istrionica, e magari segretamente beffarda, non rinunci poi dialogando con se stesso alle ragioni profonde della propria officina. Nei fascicoli dell'Archivio del Vittoriale l'intestazione autografa *Frammenti del «Notturno» da interpretare* designa appunto le «liste sibilline» che d'Annunzio, dopo averle fermate con uno spillo su altrettanti

fogli di normale formato, rubrica sotto un titolo promemoria sintetico del contenuto: si tratta di carte leggibilissime, che solo attendono di essere adeguatamente sviluppate e orchestrate. Ma l'accertamento della mistificazione legata ai cartigli non deve far dimenticare la loro vera funzione, di nuovi Taccuini di un'esperienza letteraria che si descrive e si interroga nel suo stesso farsi, consentendo così di sperimentare fino in fondo la magia musicale del «passato che si fa presente». Mentre la sintassi temporale si stravolge in visione allucinata, solo, allo scoperto, l'io che scrive si afferma come il vero regista anche nella scena della memoria, fra i ricordi lampeggianti di vita la cui narrazione fa corpo con l'orditura stessa dello spazio testuale. Lo scrittore ne è acutamente consapevole, come attestano, sin dall'inizio, le liste della cecità: «Il sentimento che tutto è presente, / senza successione nel tempo – // I racconti col verbo al presente» (APV, c. 22686). Anche per questo il *Notturno* costituisce un capitolo ineludibile nella storia dello stile emotivo ed estatico della letteratura europea novecentesca.

Poco è noto dei progressi compiuti dal *Notturno* nella primavera del 1917. Sebbene d'Annunzio si trovi in licenza, il lavoro sembra procedere con difficoltà, come si evince dalla lettera a De Carolis del 22 marzo: «Io sono stato poco bene con gli occhi, e non ho potuto decifrare le liste rimaste all'oscuro; le quali appunto formano le lacune nella seconda e terza parte». Con tutt'altra intonazione il 17 giugno, ancora a De Carolis: «Ora vorrei che, prima di andartene in quella Bocca d'Arno dove ho lasciato il mio cuore salmastro, tu terminassi i legni del *Notturno*. Credo che mi riuscirà di decifrare e di trascrivere gli altri frammenti in queste settimane di angosciosa tregua. Vorrei pubblicare il *Notturno* non più tardi del settembre prossimo». Ma appena quattro giorni dopo, il 21, lo scrittore rivela a Romaine Brooks: «L'attention du public est tellement distraite de toute manifestation d'art que j'ai dû même renvoyer la publication de mon *Nocturne*». E tuttavia il pensiero dell'opera non lo abbandona e pare riaccendersi a contatto con il rischio supremo, come avviene nei giorni snervanti che precedono la temeraria impresa notturna del volo su Cattaro. In Puglia, a Gioia del Colle, egli ritrova alcuni dei personaggi del testo *in progress*: Giulio Valli, nel 1915 responsabile dell'aviazione navale di stanza a Venezia, il comandante della nave su cui ha compiuto le prime esperienze

di guerra sul mare, Pietro Orsini, e il superstite dell'impresa di Lubiana Oreste Salomone. E nel lungo diario che d'Annunzio redige nei giorni d'attesa affiorano l'amore sublime di Eleonora Duse, la «tentazione» di Luisa Casati, il «preludio di *Tristano*». Sotto la data del 30 settembre, poi, il diario di Gioia del Colle registra una avventura dei sensi inconfondibilmente "notturna": «Mi stendo sul letto che ha le lenzuola fresche. Non v'è una fibra, in me, che non sia penosa. / Spengo la lampada. Il mio corpo sta nel letto *esattamente*, come nella bara. / Sento l'odore delle rose gialle. È un gran silenzio. Odo una foglia di rosa distaccarsi e cadere sul marmo del comodino. / Ho strani bagliori nell'occhio destro: bagliori gialli e violetti. / La fiamma delle sette stelle scivola e mi sfiora la fronte, all'improvviso. Ho un sussulto e un brivido. Poi rimango immobile, e aspetto l'oscurità del sonno e la tregua della pena» (T CXI, p. 1017). E nel volo su Cattaro, nella notte «francescana» del 4 ottobre, d'Annunzio vive l'esperienza estatica di un «terzo luogo» di là dalla vita e dalla morte, che, in fondo, non è a sua volta se non un emblema della scrittura e della sua regione neutra di fantasmi sensibili e sostanze spirituali. In questa prospettiva il floreale funebre di molte pagine del *Notturno* si palesa come il correlativo stilistico del principio segreto di una prosa ornamentale (per usare il termine coniato in quegli anni da Sklovškji) che moltiplica le sue metafore per obbedire a un impulso di differimento e di compenso nei confronti della immobile verità nuda della materia. Ma qui, nell'irriducibile ambivalenza del testo, si innesta anche il messaggio di nichilismo biologico e gnostico per il quale ogni più intenso coinvolgimento nella vita non vale altro, alla fine, che un affrettare la morte. Affermazione di vita e affermazione di morte non sono più che una sola e unica cosa.

Dopo Caporetto, nel gennaio 1918, mentre le forze italiane resistono sul Piave, la scrittura del *Notturno* riprende nuovo fervore: «Ecco le prime pagine del *Notturno*, da leggere. C'è il meglio del mio cuore fedele. / Sono per *Venturina soltanto*» (20 gennaio). Sicuramente fanno parte delle pagine inviate in questa congiuntura all'amica i primi due testi poetici della serie dedicata a Skrjabin. E in una lettera di poco successiva, del giorno 25, d'Annunzio confida inquieto a Eleonora Duse: «manderò a Ghisola, fra alcune settimane, il *Notturno*, il libro scritto nella cecità. / È così intimo e così straziante che ho esitato due anni prima di risolvermi a lasciarlo stampare. E sono tuttavia perplesso. / V'è un pudore della sofferenza e della

tristezza». Lo stesso giorno, scrivendo a Venturina, il poeta fa affiorare attraverso la parola dell'eros l'incendio nella Landa evocato nella *Seconda Offerta*: «quando mi dicevi quelle parole indicibili, *ardevo* in tutte le mie ossa come un fascio di rami resinosi, come quei roghi di pino che ardono laggiù nella Landa dove ti vorrei condurre». E d'Annunzio è al lavoro anche il 7 febbraio, alla vigilia dell'impresa di Buccari: «io riprendo il *Notturno*, aspettando la sorte». Ma ad approdare alla stampa è appunto il diario della *Beffa di Buccari*, nella vena delle pagine dedicate allo sbarramento della baia di Panzano o alla battaglia dell'Isola Morosina, secondo il proposito rinnovato ad Albertini di raccontare la guerra in «una maniera intima» e secondo una «visione particolare», esplorando cioè la continuità segreta tra l'azione bellica, la natura e l'io, finché «le pause della battaglia» non diventano tutt'uno con «le pause della poesia»: «Ecco che la mia poesia vive. Ecco che io vivo il mio *Credo* […] Ecco che il mio canto ritorna dalla profondità del mare e del destino». Vero è che concludere l'opera è diventata ora una scommessa con il destino, come lo scrittore confida sia ad Albertini, il 23 febbraio 1918 («Spero di poter licenziare il *Notturno* prima d'intraprendere un altro viaggio infernale. Non ti stupisci anche tu dei miei ostinati ritorni?»), che a De Carolis: «Ho ripreso il *Notturno*, per tema di non riescire a deciferare le ultime liste prima di un viaggio senza ritorno; ché la mia vita non è omai se non una morte differita» (10 marzo 1918). *Exemplum* di resistenza o atto testamentario, il *Notturno* continua a scandire la propria storia segreta sul crinale più sottile tra la vita e la morte, la parola e l'azione.

Ne costituisce una obliqua conferma, quasi *e contrario*, la lettera a Treves del 30 dicembre 1918: «Io sono in continue inquietudini e ambasce. Ogni giorno il dolore e il furore dell'*altra sponda* passano attraverso me. Non ho mai un attimo di requie. E non so quando alfine potrò ricominciare a lavorare *per me* […] E il *Notturno*? Che darei per licenziarlo! È omai tempo, credo». Ma gli auguri di rito che suggellano la missiva sono quelli di un «anno dalmatico», che appaghi infine la rivendicazione dei diritti italiani sull'Adriatico. Vero è che la conclusione vittoriosa del conflitto lascia d'Annunzio in uno stato d'animo di «scontento», persino con la percezione di essere «inutile», come confida a Venturina il 16 novembre: «Essere oggi un "superstite" è per me la più grave disgrazia che potesse accadere al mio corpo e al mio spirito. Adattarmi alla vita di pace m'è troppo difficile […]

Uno dei miei rimpianti più cocenti è quello delle belle ore che non torneranno più. / La vecchia vita rifiorisce, le vecchie abitudini ritornano, il dolce e terribile silenzio si rompe, le lampade si riaccendono; e il cannone tace, nella sera musicale». E la certezza amara di una «Vittoria mutilata» spinge nuovamente d'Annunzio nel ruolo di agitatore delle coscienze, con gli interventi nelle piazze e sui giornali poi raccolti nel *Sudore di sangue*, finché si fa strada e si avvera il disegno di un'azione rivoluzionaria che porti alla conquista di Fiume. All'impresa, insieme militare e politica, d'Annunzio si vota con la convinzione intransigente e l'ebbrezza di obbedire a un *kairos* (al punto che Albertini, il 27 ottobre 1919, annota sul suo diario: «d'Annunzio ha un atteggiamento ieratico. Si crede ispirato e non ragiona»), animato più che mai dal sentimento esaltante di creare con gli uomini vivi e non con le parole. Nei giorni convulsi della Reggenza del Carnaro il solo scritto che possa essere ricondotto alla riflessione e all'esercizio «puro» dello stile è così *Il ritratto di Luisa Baccara* apparso dapprima, oltre che sulla marinettiana «Poesia», in una plaquette cofirmata con De Carolis, il quale vi pubblica l'incisione con il volto della pianista che è subentrata a Venturina nel cuore del poeta. Il testo sarà poi raccolto nel *Compagno dagli occhi senza cigli* con il titolo *Di una pausa musicale nel tumulto di Fiume*. Qui trovano posto, oltre a una nozione acutissima della tecnica come «trasparenza sensuale apprestata a una rivelazione dello spirito», le pagine dedicate a Debussy e alla sua «sensualità senza carne», previste inizialmente per il *Notturno*.

Perché d'Annunzio ritorni convinto al commentario delle tenebre occorre attendere l'epilogo cruento dell'avventura fiumana e l'approdo del Comandante sconfitto all'Eremo di Villa Cargnacco sul lago di Garda. Sebbene sia oggetto di molteplici pressioni affinché riprenda in prima fila l'agone politico, il 1° febbraio 1921 egli comunica ad Alceste de Ambris, il sindacalista rivoluzionario che gli è stato a fianco fino all'ultimo come Capo di Gabinetto della Reggenza: «Io ho bisogno di alcune settimane solitarie per licenziare il "Notturno". Debbo fare assegnamento sul mio lavoro, per la mia vita di ogni giorno. / Tutta la vita politica italiana – d'ogni parte – è fondata su l'equivoco. Tutto è corrotto e fuorviato». Può essere, a questo punto, che il disincanto della politica susciti per contraccolpo una nuova fiducia nella parola, cui d'Annunzio ora ascrive lo stesso «potere perpetuo di simbolo» e quella «splendidezza d'un pensiero

armato» che, in uno scritto politico del maggio 1921, egli attribuisce retrospettivamente alla propria azione. Per le elezioni di maggio, in cui i fascisti si presentano nelle liste giolittiane, egli sottoscrive infatti *«Vogliamo vivere»*, l'appello elettorale a favore di De Ambris che costituisce una coraggiosa rivendicazione della politica sociale perseguita a Fiume a favore della «gente di pena», oggetto di una solidarietà irriducibile alle forze della conservazione. Ma all'amico Marcel Boulenger, che nell'agosto giunge a Gardone per intervistarlo (cfr. *Une visite à Gabriele d'Annunzio*, in «La Revue de la Semaine», 16 settembre 1921), il Comandante si presenta poi mentre rilegge *Alcyone*, riordina i propri «carnets de notes», indugia commosso sul ricordo della madre scomparsa. Sta di fatto che il 19 settembre 1921, a Treves, col tono imperioso della decisione definitiva, d'Annunzio dà notizia del lavoro che si viene innestando sulle bozze del *Notturno* 1917: «Sono risoluto a publicare il *Notturno* pel giorno 4 novembre. / Ho collocato in ordine le incisioni che precedono il testo. / C'è qualche lieve correzione da eseguire. Inoltre desidero avere la nuova bozza della pagina 156 dov'è una giunta di linee sfuggite all'interprete […] Incomincia sùbito la tiratura per liberare il carattere che serve alla nuova composizione. / Avverti il buon Brunetti che spolveri e riordini la composizione non ancora impaginata. Sono parecchie colonne, che trovano il loro luogo nella II e nella III parte. / Non c'è tempo da perdere. / Il nuovo testo comincia *a capo* della pagina *164*».

Il nuovo testo prende le mosse dalle pagine dedicate alla madre e si dilata nel disegno ampio di un autoritratto del poeta eroe, tanto più necessario ora che lo scacco di Fiume lo ha posto nella condizione difficile del cavaliere errante, se non dell'avventuriero emarginato. Come tante altre volte nella letteratura dannunziana, il testo cresce elaborando le annotazioni affidate ai Taccuini, oltre che alcuni manoscritti redatti in momenti diversi: uno di essi, *Il Fuoco nella pineta*, impiegato nella *Seconda Offerta*, risale ai tempi del soggiorno francese ad Arcachon. Anche a costo di qualche palese artificio di teatro, queste reliquie della memoria riaffiorano straniate dal presente della malattia e della scrittura. E a dare coesione a un testo che si costruisce a pezzi disgiunti e a strati interviene un'arte consumata della legatura musicale, fondata su un sistema aperto di corrispondenze motiviche e di ripetizioni variate, grazie a cui l'immagine o la parola diventano allegoria. Non stupisce poi, in uno scrittore che non dimentica

nulla, che questa tecnica della ripresa, dello sviluppo e dell'orchestrazione coinvolga anche l'inarrivabile epistolografo d'amore. Si pensa a una lettera, stupenda, risalente al dossier epistolare della relazione con Giuseppina Mancini, in cui d'Annunzio si rappresenta disteso sul letto – «là immobile, quasi asfissiato dall'odore di *lilas* bianchi nell'aria calda» – finché non irrompe nel ricordo la trepida epifania del cavallo El-Nar, proprio come nel *Notturno*: «Vorrei essere oggi nel deserto d'Arabia, su quel mio buon cavallo che si chiamava *El-Nar* (Il Fuoco) e galoppare verso l'ignoto, e disperdere la mia passione inutile nel vento della corsa, e non aver più sete di te né fame di te ma sete d'acqua di fonte e fame di dàtteri dorati. / Ma tu somigli all'una cosa e all'altra; e hai nella tua bocca entrambi i sapori».

La nuova fiducia nella forza operante della propria parola impegna d'Annunzio in una convulsa corsa finale contro il tempo. Nemmeno può, o vuole, nonostante gli inviti incalzanti, partecipare alle pietose operazioni di recupero delle salme tra cui verrà scelta quella che il 4 novembre dovrà essere solennemente inumata nell'Altare della Patria. Esclusa a priori la partecipazione alle celebrazioni ufficiali dell'Italia «spuria» nella città amatissima che non rivedrà mai più, d'Annunzio lavora febbrilmente perché il *Notturno* veda la luce delle stampe in concomitanza e in concorrenza con il rito che segna l'acme patetica dell'elaborazione del lutto nazionale, vincendo anche il «rammarico» di dover «rinunziare a parecchie "strisce"» o la perplessità nell'«abbandonare alla fretta l'opera penosa», nel momento in cui le bozze che giungono a Gardone ripropongono, cruciale, il problema delle spaziature tipografiche. La sera del 30 ottobre (lo stesso giorno, ed è singolare, in cui perfeziona l'atto di acquisto della villa sul Garda che diventerà il Vittoriale) egli può annunciare a Treves di aver concluso «la penosissima trascrizione»; e nel giro di quattro o cinque giorni porta a termine anche l'*Annotazione* finale, «giusto comento e coronamento dell'opera». Poco importa se il libro non potrà vedere la luce prima del giorno 22: l'*Annotazione* recherà comunque in calce la data del terzo anniversario della vittoria consacrata al «Poverello d'Italia», il soldato «senza nome» in cui d'Annunzio ravvisa il simbolo di una futura civiltà del sindacalismo militare, estrema incarnazione del sogno fiumano di un «ordine nuovo», quando «il cardo bolcèvico fioriva in rosa italiana». E tra lirismo e ideologia emerge con forza il motivo dei morti, tra cui, dopo la madre, spicca il *double* di Miraglia, Giovanni Randaccio.

Di fatto, a mano a mano che si viene definendo nella sua trama vigilatissima di corrispondenze interne, con sempre maggior frequenza e intensità il testo allude o si riferisce a se stesso come a un «cimitero». E vale la pena di ricordare che con l'espressione di «pausa musicale nel tumulto di Fiume» d'Annunzio designa poi sempre anche un'appassionata esperienza di lettura del dicembre 1920, il *Cimetière marin* di Paul Valéry. Non è improbabile che il *Notturno* accolga la suggestione anche di questo luogo di poesia «fermé, sacré, plein d'un feu sans matière, / fragment terrestre offert à la lumière», fra «l'eau surcilleuse» della «mer, toujours recommencée» e un io che si piega verso le dimore dei morti: «Ô pour moi seul, à moi seul, en moi-même, / auprès d'un coeur, aux sources du poème, / entre le vide et l'événement pur, / j'attends l'écho de ma grandeur interne, / amère, sombre et sonore citerne, / sonnant dans l'âme un creux toujours future […] Le vent se lève!… Il faut tenter de vivre!».

Nella lettera a De Carolis del 10 marzo 1918 che si è incontrata poco fa, là dove osserva che «la mia vita non è omai se non una morte differita», d'Annunzio fa nascostamente eco a un pensiero di Hugo, «Les hommes sont tous condamnés à mort avec des sursis indéfinis», registrato anche, in italiano e in prima persona, in una nota di laboratorio per il *Notturno* (APV, c. 22941), «Sono sempre *condannato a morte* con *differimenti indefiniti*», insieme con un altro appunto riguardante «le forze più sottili della natura, i loro modi musicali, le loro influenze magnetiche». In realtà, senza risalire a Hugo, d'Annunzio ha ritrovato la formula che definisce il suo sentimento di caducità nella memorabile *Conclusione* degli studi sul Rinascimento di Walter Pater, un testo a lui noto e caro sin dal tempo del *Piacere*, ma che ora rilegge, nell'influente edizione francese 1917 a cura di F. Roger Cornaz, riscoprendone con ragioni nuove il messaggio fondamentale: l'estasi della bellezza si staglia fugace nel tempo ma infinita d'intensità sullo sfondo in perpetuo movimento delle forze cieche che riducono l'io a un aggregato di «impressions instables, vacillantes, inconsistantes qui brillent et s'éteignent avec la conscience que nous avons d'elles», finché non restano se non «le sang qui circule, le cristallin qui s'use et se répare, les tissus du cerveau que modifient chaque rayon de lumière et chaque onde sonore». A questa vicenda di «étranges et incessantes créations et destructions de nous-mêmes» sembra proprio alludere l'*Annotazione* là dove rievoca la scrittura

dei cartigli, fra «ispirazioni subitanee» e «masse mentali incandescenti» che «crollavano» e si disperdevano alla minima interruzione della registrazione febbrile, mentre «sùbito nuova materia e nuovi aspetti subentravano impadronendosi della mia attenzione». Ma più in generale la presenza di Pater nell'officina del *Notturno* getta luce sul tipo di letture che d'Annunzio compie per il suo "libro d'anima": una letteratura non dell'analisi psicologica ma dell'esperienza interiore, che identifica nella parola il luogo in cui si costruisce la coscienza nel suo rapporto sensitivo e vitale con se stessa e con il mondo. Beninteso, il genere stesso esclude che la relazione intertestuale possa fissarsi e oggettivarsi in un dato linguistico alla superficie del testo. Si tratta per d'Annunzio di letture con cui confrontarsi e con cui misurarsi, che costituiscono di volta in volta un esercizio a chiarezza di sé, una chiamata in causa o una conferma, una sollecitazione a sviluppare o a trasformare, con il valore, dunque, di paradigmi latenti e aperti, quasi nel punto d'incontro fra gesto verbale e gesto interiore. E in questa regione sfuggente un ruolo di primo piano compete senza dubbio a Rimbaud, un autore che anche in seguito, al tempo dei misteriosi *Tre romanzi di carne senza carne*, varrà per d'Annunzio una sorta di moderno Pascal, e di cui una delle *Note da interpretare* ferma una forma verbale caratteristica e intensa come «brasser», squassare: «Brasser / Brassez mon sang…» (cc. 22919 e 22921), eco palese di una delle *Illuminations*: «J'ai brassé mon sang. Mon devoir m'est remis. Il ne faut même plus songer à cela. Je suis réelment d'outre-tombe, et pas de commissions» (A. Rimbaud, *Les Illuminations*, Paris 1914, p. 157).

Ma più dell'universo immaginario delle *Illuminations* conta per l'autore del *Notturno* il messaggio discontinuo e sibillino della *Saison en Enfer* (che egli legge nella memorabile, controversa edizione delle *Œuvres* a cura di Paterne Berrichon e con la prefazione di Paul Claudel, nella settima ristampa del 1913 per i tipi del Mercure de France), ove pure, a tratti, il verso subentra alla prosa. Fra gli «hideux feuillets» di questo «carnet de damné», d'Annunzio insegue per prima cosa i segni ansiosi della sofferenza del corpo, in *Mauvais sang* («Ah! les poumons brûlent, les tempes grondent! La nuit roule dans mes yeux, par ce soleil!», p. 226) o in *Nuit de l'enfer*: «J'ai avalé une fameuse gorgée de poison. – Trois fois béni soit le conseil qui m'est arrivé! – Les entrailles me brûlent. La violence du venin tord mes membres, me rend difforme, me terrasse. Je meurs de soif,

j’étouffe, je ne puis crier. C’est l’enfer, l’eternelle peine! Voyez comme le feu se relève! Je brûle comme il faut. Va, démon!» (p. 227). Ed è quasi scontata, in un testo che l’autore pone esplicitamente nel segno della «follia», magari pensando anche alla fine di Nietzsche, la suggestione del secondo dei *Délires* intitolato all’*Alchimie du verbe*: nel suo esemplare d’Annunzio accompagna con fervidi tratti a margine i paragrafi dedicati alla «hallucination des mots» di un «opéra fabuleux». Ma all’interno del capitolo consacrato alla vertigine estatica del *voyant* i suoi segni di lettore consenziente e partecipe aderiscono anche a lampi di autocoscienza come: «J’avais été damné par l’arc-en-ciel. La Bonheur était ma fatalité, mon remords, mon ver: ma vie serait toujours trop immense pour être dévouée à la force et à la beauté» (p. 247). E lo scrittore avviato alla celebrazione dell’umiltà eroica del fante «senzanome» non è meno sensibile, in *Adieu*, alla conversione finale dalla poetica della visione al pathos e all’accettazione trepida di un destino comune: «Moi! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à eteindre! Paysan!» (p. 258). Invero all’autoritratto del *Notturno* è tutt’altro che estranea una esplorazione sospesa tra aspetti diversi e anche contraddittori del possibile. E per quanto influente resti il magistero di Nietzsche, che poi negli anni del Vittoriale d’Annunzio rileggerà come l’autore degli aforismi fondamentali di una morale per artisti, non stupisce che per il *Notturno* egli avverta l’esigenza di rivolgersi ad autori coinvolti più intimamente nella sperimentazione e nell’interrogazione del potere della parola letteraria, anche nella sua polivalenza e nella sua perplessità costitutive.

Così a Rimbaud si può accostare Oscar Wilde, *De Profundis* (nell’ottava edizione parigina del 1910), ossia il testo in cui il protagonista dell’avventura estetica inglese, l’uomo che ancora può vantare il proprio «rapport symbolique avec l’art et la culture de son époque» (p. 52) prende la parola nell’occhio della rovina e della disgrazia, dopo il processo che lo ha condannato alla vergogna del carcere. L’irrefrenabile «bisogno d’esprimere» che si dichiara all’abbrivo del *Notturno* trova in effetti riscontro plurimo nel monologo drammatico del recluso di Reading Goal, da «l’expression est, à elle seule, pour un artiste, le suprême et unique mode de vie» a «l’expression m’est aussi nécessaire que le sont les feuilles et les fleurs aux branches noires des arbres […] Entre mon art et le monde, il y a

maintenant un vaste gouffre, mais entre l'art et moi-même, il n'y en a pas, tout au moins, je l'espère» (pp. 38 e 146). E non meno fertile di conseguenze per il commentario delle tenebre appare la svolta di Wilde verso un canone decisamente anticlassicistico, da Eschilo a Dante (specie per il prosimetro della *Vita nuova*), dagli artefici anonimi dell'architettura e della scultura medioevali a San Francesco e a Michelangelo, fino al *modern style* dell'infanzia e dei fiori, di cui è protagonista William Morris. Come non pensare alla Sirenetta?

Ma in primo luogo il saggio di autobiografia spirituale del martire dell'estetismo avvalora la ricerca di senso all'interno dell'esperienza mortificante e crudele della degradazione: se «ce que l'artiste recherche toujours est le mode d'éxistence dans lequel l'âme et le corps sont un et indivisibles, dans lequel l'extérieur est l'expression de l'intérieur, dans lequel la forme est une révélation» (p. 74), allora il paradigma e la verità ultima dell'arte consistono nel dolore, anche per chi, come Wilde e come d'Annunzio, si è sempre proclamato uomo del piacere e della gioia. E questa rivendicazione di una positività della sofferenza fisica e spirituale, insieme con la nozione che «chaque œuvre d'art qui est crée est l'accomplissement d'une prophétie, car toute œuvre d'art est la conversion d'une idée en une image» (p. 100; e in un appunto progettuale del *Notturno* d'Annunzio annota prontamente: «la trasmutazione delle idee in imagini»), consente a Wilde di identificare paradossalmente nel cristianesimo (come qualche anno prima, in un saggio scintillante, aveva fatto con il socialismo) la forma suprema di vita estetica. Da questo punto di vista il sofferente della Casetta rossa, che di continuo compone la propria vicenda e sin l'attitudine del proprio corpo malato nei termini della passione di Cristo, non fa che ricondurre a sé la figura, quella appunto di Gesù, in cui Wilde ravvisa l'artista per eccellenza, con la sua etica scandalosamente *à rebours* dai dogmi farisaici della società e la forza di convinzione, che diventa anche forza d'amore, con cui concepisce «l'imagination comme la base de toute vie spirituelle et matérielle». Qui sul suo esemplare d'Annunzio annota in un empito di orgoglio luciferino: «aidée par les images endoptiques!!!» (p. 106). Ma non c'è dubbio che anche Wilde, oltre a Rimbaud, alimenti la tensione «mistica» del *Notturno* a ridurre la distanza, l'alienazione reciproca tra la parola e la vita. Ed è singolare che il rapporto con il *De Profundis* si faccia non più intenso, ma più scoperto nel *Libro ascetico della*

giovane Italia, il testo che prolunga la vena del *Notturno* nell'ombra di un altro trauma e di un altro delirio, riorientando però la vicenda personale in funzione di un esplicito messaggio ideologico, di un testamento politico. Certo la parabola di Wilde, fedele alla propria natura profonda nell'atto stesso in cui dichiara una crisi e una svolta, è in un certo senso ripercorsa anche da d'Annunzio, che, alla prova della guerra e della sofferenza, si spinge a sua volta a interrogare le molte facce, o maschere, del proprio estetismo.

Non può infatti non colpire nel *Notturno* il contrappunto sottile ma insistente che d'Annunzio istituisce tra il presente di guerra e lo scorcio estremo della Belle Époque, una stagione che egli ha conosciuto da vicino nell'epicentro di Parigi, fra i suoi eccessi stravaganti, i suoi travestimenti favolosi, i suoi rituali esasperati. Il pensiero corre subito al singolare festino nella «casa di Ilse», la baronessa Deslandes (che certo non a torto André Germain inseriva nella spiritata società dei *Fous de 1900*), con i fantasmi di una vita preziosa fino alla sofisticazione, inesorabilmente condannati dalla temperie nuova della vitalità eroica. Vi si può accostare un'altra protagonista indiscussa della *féerie* parigina d'anteguerra, la marchesa Luisa Casati, nel *Notturno* Corè: la sua favolosa «casa mozza» dirimpetto alla dimora di d'Annunzio sull'altra riva del Canal Grande fa da sfondo all'evocazione di una delle leggendarie feste in maschera per il cui allestimento l'eccentrica Corè si affidava alla rutilante fantasia scenografica di Bakst. Del resto, le pagine del *Notturno* lasciano più volte intravedere lo spettatore appassionato e attento delle elettrizzanti stagioni parigine dei Balletti russi, in cui subito d'Annunzio ha saputo scorgere uno dei volti vitali del moderno. Sennonché con la poesia «Questa sera Scriabine danza» egli pare proprio alludere, inscenandola intanto nel teatro della scrittura, a una coreutica «mistica» ancora a venire, esclusa dal neoclassicismo raffinato e ironico verso cui tende invece sempre più decisamente l'estetica dei Balletti russi e del loro geniale impresario: una danza, è da credere, concepita per il corpo stregato e l'anima in delirio di Vaslav Nijinskij, il ballerino infine ripudiato da Djagilev, il quale del resto detestava anche Skrjabin.

In altri casi la contestazione degli ambienti fra artistici e mondani della Rive Droite può risolversi in un più facile confronto emulativo, dall'esito

scontato. Nell'introdurre sia pure in posizione periferica la titolazione di «Offerte» d'Annunzio non ignora che con il titolo *Les Offrandes blessées*, nel giugno 1915, il grande sacerdote del culto parigino dell'artificio e del superfluo, Robert de Montesquiou, aveva presentato a una cerchia eletta di invitati le sue poesie di guerra, ennesima prova di un talento poetico decisamente inadeguato alla *verve* incomparabile ma volatile del conversatore. Ma le rievocazioni parigine attestano pur nella presa di distanza la persistenza di una fascinazione tenace, tale poi da suggerire l'ordine di grandezza del sacrificio che il poeta combattente viene compiendo, col lasciarsi definitivamente alle spalle quella che in un'occasione egli non può fare a meno di chiamare con rimpianto «la douceur de vivre». Viene da ricordare ancora la lettera a Cinerina del 21 giugno 1917: «Quand pouvrions nous entendre à nouveau les musiques qui naissent des rêves et des mélancolies? […] Reviendront-ils pour nous deux les beaux jours de tendre amitié et de spiritualité légère et d'ironie et de rire […]?». A meno di non riconoscere che anche i cerimoniali e le ambigue chimere di Ilse e di Corè costituiscono un'altra figura della morte, una tappa necessaria dell'iniziazione al sentimento del tempo che si consuma e dunque al proprio destino. In fondo, lo stesso mito dello «scriba egizio» assolve e trascende in un'aura di solitudine ieratica un fenomeno legato anche allo scenario volubile della moda. Lo attesta un cronista d'eccezione della Parigi del 1916, Marcel Proust, quando nel *Temps retrouvé* osserva come i ritrovi del bel mondo si stessero affollando di donne con alti turbanti cilindrici e sandali allacciati come calzari, che indossavano, «par civisme, […] des tuniques égyptiennes droites, sombres, très "guerre", sur des jupes très courtes», anche se «au lieu d'ornements égyptiens rappelant la campagne d'Egypte, c'étaient des bagues et des bracelets faits avec des fragments d'obus ou des ceintures de 75». Ma anche la moda e l'eleganza, ora d'Annunzio lo ha compreso fino in fondo, sono sorelle del dolore, possono a loro volta concorrere, arricchendolo di risonanze fonde e screziate, al motivo dominante della «morte bella».

E in una nazione che nella vicenda breve della sua storia unitaria non può vantare una campagna d'Egitto, enigmaticamente divisa fra l'eroismo del Piave e la viltà o la disposizione al compromesso rivelata in rapporto all'impresa di Fiume, diventa tanto più cruciale la creazione dello spazio visionario in cui l'anima collettiva entri in risonanza con l'interprete e

l’araldo della sua identità più autentica e delle sue forze inespresse o misconosciute, pronto per questo alla «humilité absolue» predicata da Wilde: per umiltà si intenda «accepter franchement toutes les expériences», così come carità significa anzitutto compassione. Vero è che la guerra e l’avventura di Fiume hanno acuito la sensibilità dell’uomo dell’estetismo alle spinte profonde dell’anima popolare, al punto di indurlo a sostenere con forza il primato dell’eroismo collettivo e anonimo su quello di una élite. E l’autoritratto del poeta intento a «raccogliere in sé il travaglio di tutte le radici» si costruisce all’incrocio fra rivendicazione della propria differenza e recupero dei luoghi di una memoria condivisa. Esemplari a questo riguardo, proprio là dove si era interrotto il *Notturno* del 1917, le pagine dedicate alla madre, che valgono insieme un ritorno alla «piccola patria» della provincia abruzzese e al suo retaggio remoto di tradizioni, per riconnetterle poi all’idea di una madre comune, la nazione in armi. E non meno rivelatore appare il trittico dedicato ai cavalli, in cui d’Annunzio sembra rispondere alla sfida di riscattare una delle sue passioni più eccentriche e controverse. Nel testo che, come afferma lo scrittore, mette in gioco «tutti gli strati della [sua] cultura e della [sua] vita anteriore» non può poi non riconoscersi il fitto tessuto dei rinvii alla memoria della letteratura. Senza il doppio fondo e la messa a nudo del dislivello connaturati al dettato falso-antico, la poesia delle origini e Dante sono chiamati a reagire con il petrarchismo novecentesco del sentimento esasperato del tempo e dei frammenti dell’anima, oltre che della «morte bella». E soprattutto spiccano i richiami di d’Annunzio alla propria opera, di cui non solo ripropone l’intonazione più melanconica e patetica, quella del *Trionfo della Morte*, ma più ancora, in una prosa decisa a dissolvere i confini codificati con la poesia, rilancia l’esperienza poetica delle *Laudi*. Così la visita di Umberto Cagni alla Casetta rossa offre il destro di incorporare nel ritmo della nuova prosa frammenti visibili delle *Canzoni della gesta d’Oltremare*, quasi a chiudere in modo definitivo e con una prova vincente i conti dell’ormai remoto dibattito epistolare con Albertini.

Ma la sfida della ripresa e dell’emulazione riguarda soprattutto *Alcyone*, di cui il *Notturno* ricupera anche il disegno macrostrutturale di una parabola circoscritta nello spazio e nel tempo e tuttavia dilatata dalle visitazioni della memoria e dell’immaginario. Comune alle due opere resta il problema dell’oggetto, la ricerca di una relazione con le cose tale da coglierle nel loro

mistero o nel loro sogno. Ma solo nella prosa, nella sua moltiplicazione di punti di vista e nella sua «rapidità di trapassi» all'ombra della malattia e della morte, è possibile riscattare, fra le epifanie dell'arte e della gloria, il valore misconosciuto del volo di una rondine o di ciò che passa nell'occhio di un cavallo; allora anche il tremito di un «ragnatelo» nel vento, le «allumacature della pioggia» sui vetri o lo «stridere» della «carrucola del pozzo» acquistano una qualità emblematica di vibrazioni d'anima del ricordo o del presagio. E il flusso iridescente a getto continuo delle similitudini intreccia tra loro i diversi piani del reale: lungo il discrimine fluttuante tra i due termini di paragone si erode la barriera tra le presenze della veglia e quelle dell'allucinazione o del sogno, mentre si suggerisce la tensione del molteplice a un'Unità senza volto, che non può essere se non quella di *thanatos*. Più ancora che di metamorfosi, viene da ragionare di un pensiero figurato della metempsicosi, in cui affluisce una «cosmogonia» fantastica degli elementi animata dalle *rêveries* dell'immaginazione dinamica e materiale, per usare i termini più che mai appropriati di Gaston Bachelard. E dalle figure della vita organica, attraverso «la psicologia vegetale e corallina» che avvinceva Cecchi, l'avventura dell'essere regredisce e ricomincia fra gli idoli irti e preziosi del mondo minerale: «Ho nell'occhio una selva di ametista. Da ogni parte vengono uccelli a stormi, e si posano su i rami rigidi. / I primi sono gialli come i canàrii». La definizione che di recente Ezio Raimondi ha suggerito per *Alcyone*, «romanzo statico», vale anche per il *Notturno*, il lungo *poème en prose* che evoca la storia per ribadirne l'invariante antropologica e sfida la linearità del tempo sostituendovi la coerenza dell'analogia e il tempo del ritmo. Nell'opera che nasce e si riconosce nel segno del frammento, ogni cosa genera il proprio doppio nella figura della ripetizione o in quella della polarità, in un seguito fitto di allitterazioni, parallelismi, cadenze, motivi o cifre sonore ricorrenti, sicché la sola unità possibile dell'autoritratto scaturisce dall'esplorazione musicale del linguaggio, tra spirito e natura. «C'è nell'arte di collocare le parole una direzione che aiuta a superare la tristezza», osserverà poi l'autorecluso del Vittoriale. E il dialogo del corpo con la morte si chiude in un arabesco di pure linee ritmiche, che sono anche le simmetrie dell'invisibile.

Uno dei primi recensori, Giuseppe Prezzolini, dopo aver osservato sulla falsariga di Serra la «maggiore schiettezza», la «ricerca di semplicità», lo

«sforzo verso l'interiorità» che distinguevano l'ultima produzione dannunziana, avanzava l'ipotesi di una «influenza dei frammentisti italiani, di Soffici, di Govoni, di Papini, persino forse dei futuristi». In realtà tra Novalis e Wilde, Pater e Rimbaud, d'Annunzio non faceva che svolgere presupposti radicati profondamente nella storia della sua sensibilità e della sua cultura, sin da quando, in un remoto articolo degli anni napoletani, *Il Romanzo futuro*, affidava ai nuovi, «alti artefici della parola» il compito di scrivere «le Memorie del loro spirito collocato nel centro della vita»; e su questa traccia, radicalizzando la sua poetica dei sensi interiori, lo «scriba egizio» approdava a scrutare il nodo e la tensione fra astrazione Jugendstil ed espressionismo, in sintonia, più che con il frammento pittorico del lirismo vociano, con l'ansia neoromantica e visionaria che era anche di un Carrà o di un Campana. Resta da chiedersi se, nonostante lo «straordinario fiuto dei tempi» che gli attribuiva Prezzolini, lo scrittore del *Notturno* giungesse veramente attuale nell'Italia letteraria anni Venti, fra capitolo di prosa d'arte e «tempo di edificare». Vero forse che nell'arte notturna, più che in *Alcyone*, in questo d'Annunzio che si riscrive e si reinterpreta interrogando la propria ombra, si deve riconoscere il polo di riferimento autentico a cui guardano e con cui dialogano non i prosatori ma i poeti: e si pensa, naturalmente, all'avventura lirica di Ungaretti e di Montale.

Come di consueto, ma forse con un di più di energia e di trepidazione, una volta conclusa l'opera d'Annunzio si impegna con tutto se stesso nella sua promozione. Le lettere all'editore consentono di ricostruire l'allestimento d'autore dei numeri della rivista di casa Treves, «L'Illustrazione Italiana», che accompagnano l'uscita del *Notturno*. Fanno parte integrante del battage pubblicitario le fotografie: e tra esse una «recentissima» accanto a «una da fante del Faiti», cui si aggiunge «da pubblicare con le altre» la «fotografia di adolescente» che ferma il volto al quale si allude «nelle pagine su la madre». E alla redazione dell'«Illustrazione Italiana» giungono poi la riproduzione del quadro di Sibellato che raffigura il poeta bendato e la lettera in cui Albertotti cerca invano di dissuaderlo dal volo su Parenzo, oltre, naturalmente, ai leggendari cartigli, di cui d'Annunzio sottolinea ancora la strutturale frammentarietà: «ti rimando i cartigli. Ne sopprimo due. Non è necessario che il periodo finisca» (a Guido Treves, 2 dicembre 1921). E mentre commissiona a Silvio

Benco una rassegna, *Il «Notturno» di Gabriele d'Annunzio e la critica* (a stampa sull'«Illustrazione Italiana» dell'11 dicembre 1921), egli non trascura di inviare a Cecchi una copia dell'opera per ringraziarlo della recensione sulla «Tribuna» del 24 novembre, l'«articolo che ha avuto la fortuna di piacerLe» di cui lo stesso Cecchi ragiona con d'Annunzio in una lettera del 1° dicembre (intanto, però, la presa di posizione ufficiale della «Ronda» è affidata alla recensione sostanzialmente riduttiva di Gargiulo). Contemporaneamente nelle strade d'Italia giganteschi striscioni reclamizzano il *Notturno*, e il risultato è un successo di pubblico imprevisto dallo stesso editore, cui d'Annunzio rimprovera aspro l'esigua tiratura, subito insufficiente a esaudire la domanda massiccia dei lettori.

E intanto, a tamburo battente, eccolo mobilitarsi anche per l'edizione dell'opera in Francia, ove è in corso la pubblicazione nel '21 dell'*Envoi à la France*, ossia la *Licenza*, con cui spera di riconcilirsi una parte almeno dell'opinione pubblica divenutagli ostile per l'impresa di Fiume. Subito il traduttore André Doderet è convocato a Gardone Riviera e sotto la supervisione dell'autore, il 5 dicembre, porta a termine la versione in francese. Nei suoi *Vingt ans d'amitié avec Gabriele d'Annunzio*, s.l. [ma Aurillac] 1956, Doderet ricorderà poi come in tale occasione d'Annunzio gli affidasse gli esemplari del *Notturno* italiano per gli amici di Parigi, tra cui Anna de Noailles, Gaston Calmann-Lévy, Henri de Régnier, Anatole France, Ida Rubinstein, André Suarès, Maurice Barrès, Paul Valéry. E prima di ripartire Doderet ha anche la ventura di ascoltare dalla voce viva dell'autore l'episodio dedicato al cavallo Aquilino: «Il articulait tout en lisant comme il faisait du haut du balcon quand il haranguait la foule, mais il assourdissait sa voix, retenait le mot au lieu de le lancer au loin, parfois le chantait un peu ou l'étoffait dans la melancolie et le pudeur du souvenir». Dunque la tensione fra la parola della prassi e quella del raccoglimento (o fra vita attiva e vita contemplativa, come sottolinea da ultimo Francesco Spera) non è sopita, e può anzi essere amministrata in rapporto alla diversità dei destinatari. Certo non a caso in Francia, dopo la falsa partenza della stampa in rivista (la prima puntata appare il 1° febbraio 1922 sulla «Revue des Deux Mondes» di René Doumic: ma i tagli e gli interventi correttori non autorizzati inducono lo scrittore sdegnato a sospendere la pubblicazione), il *Nocturne* appare in volume sotto la rubrica *Aspects de l'Inconnu*. Palese la volontà di d'Annunzio di presentarsi ai lettori francesi

nelle vesti dell'artista puro. Ma è pur sempre l'uomo che può dichiarare orgogliosamente all'amico Boulenger: «Je crois […] que je puis encore rendre service à mon pays […] Mais si je prétends un jour être utile, si l'on fait appel à moi, il me faut une toute puissante autorité: plus ma retraite sera profonde, et en quelque sorte incorruptible, plus mon crédit spirituel y gagnera. Je souhaite d'être celui à qui l'on songera en se disant: "Allons, il n'y a donc plus que lui…"». Indeciso, come è stato detto dell'eroe della fiaba, se essere come il mondo vuole o restare se stesso in attesa di essere trovato, d'Annunzio si trova paradossalmente e senza volerlo d'accordo con Mussolini, che con diversa risolutezza, nel discorso all'Augusteo dell'8 novembre 1921, afferma quasi a esorcizzare un pericolo: «Può il fascismo trovare le sue tavole negli statuti della reggenza del Quarnaro? A mio avviso no. D'Annunzio è un uomo di genio. È l'uomo delle ore eccezionali, non è l'uomo della politica quotidiana». Quantunque il successo del *Notturno* illuda il Comandante su una epidemia di «dannunzite acutissima», egli è destinato a un ruolo controcorrente o ai margini di quella che uno storico di vaglia, Charles S. Mayer, ha chiamato la rifondazione dell'Europa borghese.

Ciò peraltro non inficia, sul piano della mentalità e delle emozioni collettive, la forza suasiva di un romanticismo politico che nell'esaltare una politica ricongiunta con lo spirito la vive nel concreto del corpo a contatto sensuale con le figure in cui si incarna il destino della propria terra. Doveva intenderlo meglio di altri un giovane francese reduce dalle trincee, Pierre Drieu la Rochelle, consacrato sino alle estreme conseguenze all'equivoco novecentesco del sangue e dell'inchiostro. In uno dei saggi raccolti in *Mesure de la France* (Paris 1925) egli riconosce in d'Annunzio, Kipling e Barrès, uomini che hanno nutrito il proprio spirito delle culture più diverse, i campioni di una «resurrection de la chair des patries»: ed è proprio la nuova costellazione mondiale sorta dal conflitto, che sembra relegare le nazioni europee a un ruolo subalterno, ad alimentare l'«amour charnel des patries» e a farne «la grande hallucination des temps modernes», parte integrante della «poésie de l'aventure terrestre». Ora il *Notturno*, all'incrocio tra la testimonianza eroica e il «delirio», si inserisce proprio in questa temperie ritrascrivendola nel lirismo in atto di un vero *performing self*, tanto più efficace anche fuori dalla letteratura per l'estro, l'ardore e il rigore con cui manipola il linguaggio, spostando di continuo il fuoco dal

reale al possibile e persino all'impossibile, e rivendicando insieme, di fronte all'univocità squadrata del politico e alla sua logica del compromesso, il diritto della parola letteraria alla metamorfosi e all'ambiguità.

Ma questo spiega anche, mentre gli eventi sanciscono l'isolamento del «poeta eroe» in una sorta di emigrazione interna, perché con l'eccezione parziale, come si è detto, del *Libro ascetico della giovane Italia*, il *Notturno* resti per molti versi un *unicum*, senza uno sviluppo vero nelle stesse prove successive del prosatore di memoria. Dalle *Faville* del 1924 al *Libro segreto* rispunta e s'impone la maschera impassibile del *pasticheur*, con la sua «sottilissima ironia ammanierata», e nell'autoritratto finale i rinvii al commentario delle tenebre, frequenti e intensissimi, si stremano e si raggelano in una prospettiva come d'oltretomba, ove un supremo stilismo convive con l'assenza di speranza. Dopotutto, invece, nel «terzo luogo» del *Notturno* l'alchimia tra il fluido e l'inanimato, l'energia e l'informe, la caducità e l'eterno corrispondeva a una gnosi poetica che, ancorché erosa dall'interno dal dèmone nichilista del giocatore e dell'avventuriero, tendeva autenticamente a ricostituire e a rinnovare la percezione e la nostra stessa nozione dell'essere nel mondo. Per riscoprirne l'inquietudine, non resta alla fine che rivolgersi ai lettori che hanno saputo coglierla nel vivo della congiuntura da cui è nata e la cui prospettiva, proprio perché remota e parziale, vale anche a sottrarre la nostra percezione e il nostro giudizio all'inerzia di un canone cristallizzato.

In una lettera del 16 marzo 1922 Rainer Maria Rilke comunica a Marie von Thurm und Taxis-Hohenlohe, la castellana di Duino, l'incontro con il *Notturno* dannunziano. Ora, dinanzi all'ultima opera di un autore di cui in passato lo aveva infastidito la riduzione degli oggetti naturali a « giardini di serra», Rilke avverte subito l'accento vibrante di nostalgia per Roma lontana, sottolinea partecipe, lui così coinvolto nella vena mistica della cultura russa, il decisivo «influsso di Skrjabin» e soprattutto, dinanzi alla poesia «Essere un bel pino italico…» in apertura della *Terza Offerta*, non resiste all'impulso di trascriverla integralmente per l'amica, che del resto conosce come dannunziana fervente, anche se tutt'altro che disposta a un'adorazione indiscriminata. Sappiamo poi dai *Quaderni di Malte Laurids Brigge* che trascrivere significa per Rilke un atto di assimilazione totale, in cui, attraverso i segni che la mano viene tracciando sulla carta, l'attenzione della lettura può addensarsi e oggettivarsi in una sorta di moderno libro di

preghiere, affinché «ogni parola duri e abbia il tempo di andar morendo». E non va dimenticato che l'ammiratore del *Notturno* ha da poco terminato le *Elegie Duinesi*, nel prodigioso febbraio 1922 in cui ha ricevuto anche il «dono» supplementare dei *Sonetti a Orfeo*.

Dal canto suo un poeta molto diverso, anche se a sua volta assillato dal problema della «cosa naturale», Ezra Pound, in una *Lettera da Parigi* redatta per «The Dial» del novembre 1922, afferma di aver provato leggendo il *Notturno* una sorta di sollievo, dopo essersi immerso nell'«enervement of Paris», rappresentato, si noti, dagli ultimi capitoli della *Recherche* proustiana intitolati a Sodoma e Gomorra: agli occhi di Pound, una variazione infinita, certo incantevolmente scritta, sullo «haddock» di un'aristocrazia senza domani e di un'alta borghesia in decomposizione. Nella furia di Fiume, osserva Pound, nella confusione generale di «manifesti, aeroplani, bombe, *fascisti*, ecc.», ci si era dimenticati di proporre una valutazione critica del «poeta eroe» come scrittore. Ora il *Notturno* sollecita appunto a questo giudizio, che scende perentorio e almeno sulle prime persino sommario, nella drasticità della contrapposizione: «Gabriele è un maschio, civilizzato, scrive di Dolmetsch, Wm. Lawes, Skrjabin, Venezia, delle cose che rendono la vita sopportabile» anziché presentare «un meticoloso referto di fastidi minori», come accade invece nella frase lunga di Proust. Certo, secondo Pound, anche l'autore italiano non possiede fino in fondo «l'istinto della negazione» che costituisce la virtù somma del prosatore e che consiste nello sforzo strenuo di discriminare e rimuovere sin la traccia della mediocrità tipica dell'esistenza contemporanea. Eppure nello "staccato" del *Notturno*, con le sue proposizioni «mai più lunghe di sei righe», d'Annunzio dà una prova indiscutibile di nitore e di essenzialità, di energia, che gli consente di trattare in modo autenticamente lirico, fuori dal *flou* impressionista, una materia che in mano a chiunque altro riuscirebbe insopportabile. Difficile, anche per Pound, sottrarsi al fascino di rovina orientale della casa di Corè. E dopo essersi soffermato sulle singolari speculazioni del *Notturno* circa «ciò che avrebbe o non avrebbe fatto Dante se avesse conosciuto Eschilo», il maestro imagista della combinatoria poetica riconosce a d'Annunzio «qualche sorta di vigore, di asserzione, di coraggio, o quanto meno di bollore», il segno insomma di una «coscienza indomita», in cui si trasfonde una certa quota di «remembered beauty». Tra Rilke e Pound si delinea lo

spazio in cui il commentario delle tenebre, con il suo «fuoco pallido» e la sua «disperata leggiadria», come voleva Cecchi, può essere ancora adeguatamente inteso come una delle voci da non dimenticare del secolo tragico appena trascorso. In fondo, si può ripetere non impropriamente per il *Notturno* il principio rilkiano secondo cui «il bello non è che l'inizio del terribile, che noi ancora sopportiamo».

Con la lunga vicenda del suo «lavoro di tasselli», il mosaico musicale del *Notturno* non ha mancato di suscitare negli studiosi una interrogazione serrata della sua complessa stratigrafia. Si devono a C. Riccardi il reperimento e la segnalazione di due *Autografi inediti del «Notturno»: «I giorni funebri» e «L'apparizione»* (in «Autografo», febbraio 1986, pp. 14-26), materiali diaristici anteriori al tempo della cecità e destinati a costituire il nucleo resistente della *Prima Offerta*. Ma spetta poi ad Annamaria Andreoli (cfr. *Dagli Archivi del Vittoriale: pagine di un diario inedito*, in «Nuovi Quaderni del Vittoriale», 1, dicembre 1993, pp. 19-53, insieme con *D'Annunzio archivista*, pp. 299-335) di avere individuato in tali materiali, con l'aggiunta del *Ritorno dalla fronte. Visita a G. Miraglia il 6 novembre 1915*, altrettanti elementi del progetto unitario di una *Nuova contemplazione della morte*, concepita a caldo nel trauma del lutto per la scomparsa del compagno aviatore. L'assorbimento della *Nuova contemplazione della morte* nel disegno del *Notturno* risulta peraltro nitido e definitivo già nel settembre 1916, allorché giunge a stesura il cosiddetto manoscritto di Renata, certo uno dei documenti più rilevanti dell'elaborazione dell'opera. Anche per misurare la distanza ancora da percorrere prima che il testo assuma la sua veste finale, vale la pena di descriverne l'articolazione, secondo la ricostruzione finemente proposta da C. Riccardi, *La prima forma del «Notturno»*, in «Paragone – Letteratura», 11 (464), ottobre 1988, pp. 24-31, che ricollega il materiale testuale a un indice redatto da Renata e contenuto in un fascicolo che d'Annunzio ha intitolato di suo pugno *Frammenti del «Notturno» ricopiati dalla Sirenetta*:

> I «Ho gli occhi bendati. Sto supino» (cui è intercalata la copia dell'*Apparizione*, di mano diversa da quella della Sirenetta, e a cui fa seguito la copia dattiloscritta dei *Giorni funebri*, con numerose varianti autografe) + «Mentre scrivo nel buio»

II «Sono di nuovo immobile, con qualcosa»
III «Gli orizzonti si sono avanzati come»
IV «Essere un bel pino italico sopra un» + «Ora che il mio occhio sinistro»
V «Dico al dottore che m'interroga»
VI «La mia figlia ha due occhi bruni»
VII «Mi sembra che non ho più stanza»
VIII «La finestra è aperta, v'è qualcosa»
IX «Le quattro assi sembrano più strette»
X «Ho un desiderio così disperato» + «Giorgio mi suona» + «Nell'insonnio il preludio»
XI «Con non so che malessere»
XII «Sonnolenza d'aprile. Pioggia meridiana»
XIII «Mi sono svegliato all'urto»
XIV «Stasera Scriabine danza»
XV «Sono arrivate le rondini»
XVI «Per settimane e settimane»
XVII «All'improvviso il volto dell'amore»
XVIII «Sono disteso davanti alla finestra»
XIX «La Sirenetta ha una voce»
XX «La luna è quasi piena al sommo»
XXI «Mentre il mio corpo è lavato»
XXII «È il giovedì santo. Una giornata» (delle cinquantasette carte del fascicolo una, l'ultima, è di pugno dannunziano)
XXIII «È il sabato santo. D'improvviso».

A questo insieme testuale fa riferimento la lettera a Treves del 20 settembre 1916, ove d'Annunzio, che ha già inviato all'editore il fascicolo I con la *Prima Offerta*, annuncia la spedizione degli altri ventidue (cui sono acclusi tre frammenti non numerati: «Ora che il mio occhio sinistro», «Giorgio mi suona» e «Nell'insonnia il preludio»), sia pure con la piena coscienza di un ordito ancora provvisorio: «Bisogna omai pensare al *Notturno*. Io ho qui altri 25 frammenti trascritti da Renata; ma vi sono molte liste da deciferare ancora. Il mio lavoro sarebbe reso più facile se mi fosse possibile avere sotto gli occhi la stampa di quello che fu consegnato e di quel che posso mandar subito. Ma la composizione dovrebbe esser fatta con

caratteri da poter lasciar là, senza fretta; che io debbo intromettere altri brani (non anche trascritti) fra quelli che sono per mandarti». In realtà, come sopra si avvertiva, il manoscritto di Renata testimonia soprattutto una fase di transizione, con il valore dinamico di uno spartito ancora lacunoso da cui trae slancio la ricerca di nuovi sviluppi e di nuovi rapporti. E di fatto già le bozze che giungono alla Casetta rossa il 13 febbraio 1917 attestano questa ricerca: in primo luogo, con una esplorazione fra gli affioramenti o le epifanie della memoria, che poi per d'Annunzio, si sa, vale sempre anche una ricognizione e un recupero delle note affidate ai Taccuini. In particolare, a quest'altezza risultano già messe a frutto, per il ricordo delle manifestazioni romane del Maggio radioso, due pagine di appunti rimaste fuori dalle edizioni mondadoriane dei Taccuini in quanto donate da d'Annunzio all'amico francese Arthur Meyer, in accompagnamento a una copia del *Notturno* (cfr. C. Riccardi, *Gabriele d'Annunzio: taccuini, diari, lettere. Nuovi documenti sulla genesi del «Notturno»*, in «Strumenti critici», 55, settembre 1987, pp. 371-7). Ma rimandiamo comunque alle note di commento per l'illustrazione puntuale del riuso dei Taccuini o materiali analoghi, destinato a farsi più frequente, come non stupisce, nell'ultima fase di elaborazione dell'opera, quando le esperienze straordinarie della guerra e di Fiume avranno condotto la scrittura del *Notturno* al punto incandescente di fusione tra diario e «comentario».

Dopo la *princeps*, il *Notturno* è ristampato nel 1931 nell'ambito dell'Edizione nazionale dell'Opera omnia: in questa edizione, spoglia di immagini, la tripartizione delle Offerte è introdotta nel corpo del testo. Su di essa si esempla il testo mondadoriano delle *Prose di ricerca*, che qui riproduciamo emendato dei rari refusi: in particolare, il «marmo vivente di Lucca» ridiventa come nella *princeps* «di Luca». ←

* * *

PRIMA OFFERTA

[2]Nella dedica alla madre (che nella *princeps* è iscritta nella xilografia di Adolfo de Carolis: una stele funeraria ai cui piedi giace una giovane donna a seno nudo, l'Anima, con il volto reclino e il braccio destro proteso a mostrare un cuore sanguinante; nella mano sinistra, lasciata cadere sul fianco, una rosa) si cela forse il ricordo di un'altra figura femminile, Eleonora Duse, destinata anch'essa nel *Notturno* a un ruolo di primo piano. Con il titolo *Amori et dolori sacra*, memore di Barrès, d'Annunzio aveva composto per la Duse un sonetto, rimasto fuori dalle *Laudi* e pubblicato, ad amore finito, solo nel 1905. E «Amori. et. dolori. sacra.» è anche l'epigrafe che, in una nota di taccuino vergata all'Hotel Danieli di Venezia, egli appone a una data cruciale del suo rapporto allora agli inizi con l'attrice, il 26 settembre 1895; cfr. T VI, p. 77 e A. Andreoli, *Il vivere inimitabile*, Milano 2000, p. 271. Può essere poi, come propone G. Turchetta, che alla declinazione dannunziana del topos delle «PAGINE / SCRITTE COL SANGUE» non sia estranea una reminiscenza dello *Zarathustra* di Nietzsche: «Di tutto quanto è scritto io amo solo ciò che uno scrive col suo sangue. Scrivi col sangue e allora imparerai che il sangue è spirito» (F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, trad. it. Milano 1976, p. 42). ←

[3]Nella *princeps* le parole in epigrafe si trovano invece incise in basso nella xilografia di De Carolis sul frontespizio (vi si effigiano due Geni maschili dagli occhi coperti dalle ali della Notte e le braccia protese l'uno verso l'altro a formare un intreccio; le due figure sono in piedi ai lati di un sacello sepolcrale, nella cui apertura si agitano lingue di fiamma), come lo scrittore aveva suggerito sin dal 1917 (cfr. la lettera a De Carolis del 6 marzo 1917: «L'ideazione del frontespizio mi piace. Sul gradino potresti mettere il fascio di liste sconvolto […] Nel caso che ti giovi porre su la prima del fascio qualche parola, ecco il motto: ET IN TENEBRIS»; *D'Annunzio-De Carolis*, pp. 25-6). L'exergon rimanda con una sottile alterazione ai primi versetti del Vangelo secondo Giovanni e al loro intreccio vertiginoso del Verbo e della Luce: «Et lux in tenebris lucet, / et tenebrae eam non comprehenderunt». L'ellissi del soggetto «lux» avvalora l'interpretazione della congiunzione iniziale nel senso di «anche, persino,

nonostante», esaltando così la sfida luminosa della scrittura che trionfa sulle tenebre. Non si può d'altra parte escludere la suggestione del celebre, cruciale capitolo VIII del Libro X delle *Confessioni* di sant'Agostino, con la sua fenomenologia di una memoria dei sensi: «Nam et in tenebris atque in silentio dum habito, in memoria mea profero, si volo, colores, et discerno inter album et nigrum et inter quos alios volo, nec incurrunt soni atque perturbant quod per oculos haustum considero, cum et ipsi ibi sint et quasi seorsum depositi lateant. nam et ipsos posco, si placet, atque adsunt illico, et quiescente lingua ac silente gutture canto quantum volo, imaginesque illae colorum, quae nihilo minus ibi sunt, non se interponunt neque interrumpunt, cum thesaurus alius retractatur, qui influxit ab auribus. ita cetera, quae per sensus ceteros ingesta atque congesta sunt, recordor prout liber et auram liliorum discerno a violis nihil olfaciens et mel defrito, lene aspero, nihil tum gustando, neque contrectando, sed reminiscendo antepono. / Intus haec ago, in aula ingenti memoriae meae» («Posso starmene anche al buio, e in silenzio, ma, solo che lo voglia, richiamo alla memoria i colori, distinguo il bianco dal nero e qualsiasi altro mi talenta: non si sovrappongono suoni a confondere le immagini attinte dagli occhi che ho richiamato alla mia considerazione, quantunque anch'essi, i suoni, siano lì e quasi tenuti da parte e nascosti. Ed anche i suoni posso evocare, se lo voglio, e tosto accorrono; la lingua rimane immobile, silenziosa la gola, ed io canto a mio piacere, e le immagini dei colori, che sono là anch'esse, non interferiscono, non interrompono durante il richiamo dell'altro tesoro che vi penetrò dalle orecchie. Così pure le impressioni penetrate ed ammassate per mezzo degli altri sensi posso rievocare come voglio: distinguo senza bisogno di fiutare il profumo del giglio da quello delle viole, e senza bisogno di gustare o di toccare, solo con il ricordo, preferisco il miele al vino cotto, il liscio al ruvido. / Tutto ciò si svolge nel mio interno, nella sala immensa della mia memoria»; si cita, con qualche ritocco nella versione, da sant'Agostino, *Le confessioni*, Introduzione di C. Mohrmann, Milano 1974, pp. 458-9). Anche il filosofo tardo-antico dell'autoritratto esemplare (e sarà l'Agostino evocato da Angelo Conti nella *Beata riva* come paradigma del «cammino della Negazione») può fungere da viatico alla scena moderna della scrittura notturna e ai suoi ardimenti sinestetici, ove il ricordo tende a essere una cosa sola con l'attenzione e con l'attesa. ←

[4]Sottoscritta nella *princeps* alla prima delle tre incisioni sulla soglia delle singole partizioni dell'opera («tre variazioni su uno stesso motivo», come aveva raccomandato d'Annunzio nella lettera a De Carolis del 26 febbraio 1917: qui un volto di donna, la Sibilla, con gli occhi coperti da un'ala e il braccio destro disteso su un fascio di cartigli), la citazione in epigrafe alla *Prima Offerta* (che già figura come pretitolo di due liriche omonime, *Un sogno*, apparse sul «Mattino» dell'11-12 aprile 1892 e confluite nel *Poema paradisiaco*; cfr. *Versi* I, pp. 675-7 e note relative) risale all'incipit dell'oraziana *Epistola ad Pisones*. Solo se reintegrata nel contesto d'origine essa schiude appieno il suo valore di segnale consapevolmente allusivo e persino ironico di una nuova, anticlassica *ars poetica*: «Humano capiti cervicem pictor equinam / iungere si velite et varias inducere plumas / undique conlatis membris, ut turpiter atrum / desinat in piscem mulier formosa superne, / spectatum admissi risum teneatis, amici? / Credite, Pisones, isti tabulae fore librum / persimilem, cuius, velut aegri somnia, vanae / fingentur species, ut nec pes nec caput uni / reddatur formae» (Orazio, *Tutte le opere*, trad. di E. Cetrangolo, Firenze 1968: «Se un pittore vuole unire una cervice equina a una testa di donna e sovrapporre piume diverse a membra prese alla rinfusa da ogni specie di animale, di modo che la donna, bella di viso, termini poi sconciamente in una coda di pesce, nera; invitati a vedere un simile mostro, come potreste, o amici, resistere al riso? Credete a me, Pisoni: a un dipinto siffatto somiglierebbe un carme le cui immagini si formino vane, come sogni d'infermo, così che né piedi né capo si accordino in una sola chiara figura»). ←

[5]Il particolare proviene dalla stessa cartella clinica dello scrittore infermo, almeno secondo la testimonianza della figlia Renata: «Gli fu prescritta la completa immobilità: restar supino con la testa più bassa di tutta la persona, nell'oscurità assoluta» (R. Gravina, *Il «Notturno» della Sirenetta*, a cura di I. Crotti, Venezia 1997, p. 79). Ma «il capo arrovesciato indietro» (come si ribadisce in seguito nel testo) costituisce anche un *Leitmotiv* dell'esperienza e della riflessione della danza moderna impegnata nel recupero di una gestualità dionisiaca, a confronto con le immagini della statuaria e della pittura vascolare dell'antica Grecia, in un orizzonte comune alla lezione di Isadora Duncan («Una delle immagini più ricorrenti nelle

danze bacchiche è quella con la testa arrovesciata all'indietro. Da questo movimento si riceve immediatamente la sensazione della frenesia dionisiaca che possiede l'intero corpo […] È il movimento dionisiaco universale, compiuto anche dalle onde dell'oceano sotto la tempesta e dagli alberi nella bufera […] Un semplice curvare il capo all'indietro, se è fatto con passione, provoca lo scorrere in noi di una frenesia bacchica, una frenesia di gioia, eroismo o desiderio»; I. Duncan, *Lettere dalla danza*, trad. it. Firenze 1980, p. 74) e alla avventura dei Balletti Russi, da Fokine a Nijinskij e a Ida Rubinstein, la mima e danzatrice cui d'Annunzio affida il ruolo del Santo nel *Martyre de Saint Sébastien*. Già attivo nella danza di Basiliola della *Nave* o in quella di Isabella nel *Forse che sì*, il motivo orchestico del delirio e dell'estasi si ripropone infatti ripetutamente nelle didascalie del *Martyre*: «ravi par la Voix, comme dans un songe sans commencement et sans fin, le Saint monte les degrés, franchit le seuil; et, la tête renversée, les yeux levés vers le Croissant, s'abîme dans l'extase circulaire». Sarà poi la stessa Rubinstein, più tardi, a ricordare che «quando Gabriele d'Annunzio parla, riversa la testa all'indietro, come per ascoltare una musica interna» (I. Rubinstein, *Come conobbi d'Annunzio*, in «Nuova Antologia», marzo-aprile 1927). ←

[6]Attraverso il mito di sé quale «scriba egizio» d'Annunzio consacra «il mistero della scrittura», una mistica del significante che reimmerge «il segno scritto» in una sacertà emblematica tra magica e cultuale, sottolineandone in pari tempo il rapporto originario con la morte. A questa nozione lo scrittore resta fedele anche negli anni del Vittoriale, come attesta con particolare intensità la dichiarazione ch'egli affida a una lettera aperta *Per le onoranze di Vittorio Pica* apparsa sul «Corriere della Sera» il 26 febbraio 1928, oramai nella regione acre e stregata del *Libro segreto*: «Rinnovellare bisogna, in specie futura, la fede degli Egizii nella virtù magica delle imagini: quella fede che li condusse a rappresentare ne' vasti muri de' lor templi e de' lor sepolcri le cerimonie del loro culto, quasi a continuare in perpetuo l'officio divino, il servizio divino» (SG II, p. 783). Circa il clima di gusto e il modello di cultura in cui si rinnova il fascino dell'antico Egitto, una variante o uno sviluppo del liberty non senza riverberi immediati sul piano della moda (prontamente colti da d'Annunzio per l'enigmatica protagonista della *Leda senza cigno*: «Ella era tutta così

fasciata nella squisitezza di quella moda che allora sembrava apprestare le donne per giacere comodamente dentro le lunghe cassette mortuarie delle principesse faraoniche. Su la sua sedia non occupava più aria che non ne contenga un di quei sepolcri di legno dipinto»; *Rom.* II, pp. 893-4), si deve alla splendida filologia intellettuale di Ezio Raimondi l'indicazione del saggio fortunato e vigoroso di Wilhelm Worringer *Abstraktion und Einfühlung* (1908), ove il critico d'arte tedesco amico di Marc e di Kandinskij preconizza il passaggio da un'epoca del naturalismo a un'epoca dello stile, dallo spazio alla superficie e dall'empatia organica all'astrazione ornamentale: in termini non dissimili, Emilio Cecchi individuerà nell'astrazione decorativa la dominante della prosa notturna dannunziana. Quanto al «basalte», pietra vulcanica di colore grigio o nerastro, l'esame del cosiddetto manoscritto di Renata accerta che il termine si aggiunge al tracciato dei cartigli solo in un secondo tempo. La parola rinvia ancora alla *Leda senza cigno* ove costituisce una sigla tematica ricorrente, legata all'impenetrabile figura femminile in cui, secondo l'autocommento della *Licenza*, si addensa «il pensiero dominante», la vocazione della morte: «Avevo dato al "pensiero dominante"» uno stupendo viso di donna, «"quell'antica e novella faccia dai larghi piani fortemente connessi come in una testa di Re pastore intagliata nel basalte"» (*Rom.* II, p. 1037). ←

[7]Evoca il memorabile paradigma sinestetico dantesco del canto dei lussuriosi, *Inf.* V, 28-30: «Io venni in loco d'ogni luce muto, / che mugghia come fa mar per tempesta, / se da contrari venti è combattuto». ←

[8]A partire di qui sino alla pausa tipografica il passo relativo all'invenzione ingegnosa del procedimento di scrittura dei cartigli si ritrova pressoché identico nella *Licenza* alla *Leda senza cigno* (*Rom.* II, pp. 1034-5). La variazione più significativa è costituita dal passaggio da «m'inchiodò nel buio» a «mi rovesciò nel buio», secondo la correzione autografa già attestata dal manoscritto di Renata, contestuale alla sostituzione poche righe prima della originaria «tavoletta» con una funebre «asse inchiodata». Dell'impossibilità per d'Annunzio di valersi della dettatura è traccia, oltre che nei ricordi della figlia, nel carteggio con l'editore. Cfr. la lettera a Guido Treves del 9 marzo 1916: «Avevo già fatto altre esperienze di dettatura per il *Notturno*, ma le difficoltà della buona composizione mi parevano insuperabili. Allora ho trovato una maniera molto ingegnosa di

scrivere a occhi chiusi linea per linea su strette striscie di carta che poi vengono collegate» (*LT*, p. 652). Giuseppe Albertotti, l'illustre oculista dell'Università di Padova cui si devono le prime, ferree prescrizioni allo scrittore ferito, si sofferma invece sulla strategia di persuasione da lui tenacemente perseguita, invano, per convertire d'Annunzio alla dattilografia, in *Visioni endottiche nel «Notturno» di Gabriele d'Annunzio*, Padova 1923, p. 19. L'analogia tra i fragili cartigli della scrittura notturna e le foglie cui la Sibilla cumana affidava i suoi responsi, destinate a disperdersi e a confondersi nell'aria, rinvia a Dante, *Par.* XXXIII, 65-6: «così al vento ne le foglie levi / si perdea la sentenza di Sibilla». Su questa intertestualità dantesca, che coinvolge una più generale visione dannunziana della *Commedia* come libro sibillino, cfr. P. Valesio, *Dante e d'Annunzio*, in *D'Annunzio a Yale*, Atti del Convegno (Yale University 26-29 marzo 1988), in QD, 3-4, 1988, pp. 192 e 198. ←

[9]Renata, o confidenzialmente Cicciuzza, la figlia naturale che d'Annunzio aveva avuto nel 1893 da Maria Gravina Anguissola Cruyllas di Ramacca, assume il nome di un personaggio della *Gioconda*, la tragedia moderna di ambientazione toscana composta nel 1898 per Eleonora Duse. Nel testo teatrale la misteriosa creatura marina tra la «fata» e la «mendicante» che tanto affascinava anche Hofmannsthal esercita inconsapevole un'azione di lenimento e di spiritualizzazione del dolore, raccordando la sofferenza individuale della protagonista mutilata delle mani al piano cosmico della natura e del destino. «È buona, fresca, dolce», «mette nella mia vita qualcosa di deliziosamente fresco e puro»: così d'Annunzio, nelle lettere ad Albertini del 21 novembre e del 7 dicembre 1915, registra la sua reazione all'arrivo a Venezia, in fuga dalle «persecuzioni» ricattatorie della madre, della figlia che egli non vede da oltre cinque anni, dal tempo del lungo educandato presso l'Istituto di SS. Annunziata di Poggio Imperiale. E invero anche nel *Notturno* la Sirenetta, o «la pietosa», svolge con la sua ingenuità e la sua grazia una funzione angelica di intermediaria fra diversi livelli dell'esperienza, a cominciare dal coinvolgimento nella favola della scrittura, su cui insiste persuasivamente Ilaria Crotti, *Né Eva né Adriana. Identità ed alterità artistica della Sirenetta*, in introduzione al *«Notturno» della Sirenetta*, cit. La sostituzione onomastica è adombrata già in una lettera a Hérelle del 1° novembre 1904,

da Marina di Pisa: «Questa è la terra della Sirenetta; e io ho meco anche una "sirenetta". Vi ricordate di Cicciuzza? di quella bambina chiomata che vedeste a Francavilla? Ora è quasi una giovinetta, e ha la testa di un angelo donatelliano». Ma nel *Notturno* lo sfondo marino che incornicia il ricordo della figlia fanciulla serve anzitutto a portare in primo piano i luoghi della poesia di *Alcyone*, dei cui testi un gioco scoperto di rimandi e di allusioni fa affiorare la situazione o anche solo il titolo: da *Meriggio* a *Bocca d'Arno*, da *Undulna* o *Il vento scrive* alla *Sabbia del tempo*. In questa luce trova una ragione supplementare la sollecitazione critica di Emilio Cecchi a ravvisare nel *Notturno* una *Alcyone* astrale e lunare. Al paragone invita del resto esplicitamente lo stesso autore, quando più innanzi afferma: «Ora io ho – mi sembra – un orecchio più sensibile di quello che musicò "la pioggia nel pineto"». ←

[10]Secondo il diario veneziano di Renata, nella prima redazione apparsa sulla «Domenica del Corriere» (quarta puntata, 8 giugno 1952), la preparazione delle «liste» sibilline avvenne la sera del 23 febbraio 1916, al lume della «lampada bassa» nella stanza stessa dello scrittore: cfr. anche il passo parallelo della *Licenza*, *Rom.* II, p. 1035. ←

[11]Dalla Versilia di *Alcyone* l'occhio interiore della memoria trascorre rapidamente alla valle egiziana di Sakkarah, ove si trovano le antiche mastabe della necropoli di Memphis, meta di un'escursione del poeta durante il suo soggiorno in Egitto al fianco della Duse, tra il dicembre 1898 e il gennaio 1899; cfr. T XXVI, p. 305. La visione del deserto egiziano si ricostituisce in altra chiave in un'immagine di convalescenza della *Licenza* alla *Leda*: «Ho cavalcato per ore e ore nel deserto. Solo, di mezzogiorno, ho traversato le sabbie roventi che dividono le grandi Piramidi dai sepolcreti di Sakkarah. Ma non mi ricordavo che il sole potesse tanto essere terribile» (*Rom.* II, p. 1053). Secondo l'Albertotti le visioni infuocate provocate dal «tizzo ardente» chiuso nel fondo dell'occhio ferito emanano sinesteticamente dal bruciore che divora la retina tipico della prima fase conseguente al trauma: «il bruciore poi prende nell'organo più adatto a ciò forma visibile di fuoco la cui fiamma ha la potenza di fondere nelle infinite impronte conservate dalla memoria nella plasticissima fantasia del paziente, immortali figurazioni di uomini e di gesta» (G. Albertotti, *Visioni endottiche nel «Notturno» di Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 21). ←

[12]Cioè «si muta, si trasforma», secondo l'uso dantesco di *Par.* XXXIII, 112-4, con la sua ottica metafisica: «ma per la vista che s'avvalorava / in me guardando, una sola parvenza, / mutandom'io, a me si travagliava». ←

[13]Sul «papiro dantesco» cui lo «scriba egizio» associa la sua retina in fiamme, quello di una similitudine di *Inf.* XXV, 61-6 («Poi s'appiccar, come di calda cera / fossero stati, e mischiar lor colore, / né l'un né l'altro già parea quel ch'era: / come procede innanzi da l'ardore, per lo papiro suso, un color bruno / che non è nero ancora e 'l bianco more»), si leggono già per un istante le parole «Perché due volte m'hai tu deluso?» che più innanzi, introdotte dal vocativo «O sorella» (ossia, francescanamente, la morte; e non andrà dimenticato che l'inquilino del Vittoriale, nel far incidere sulla facciata della sua ultima dimora il passo delle *Laudes creaturarum* dedicato a «sora nostra morte corporale», non resisterà alla tentazione della giunta apocrifa «beati quelli ke morranno a buona guerra»), avviano con il motivo del duplice incontro mancato con il destino il movimento del testo verso il recupero narrativo di una trama bruciante di ricordi luttuosi. Tali parole costituiranno infatti la «prima linea che sto per tracciare nelle tenebre», sebbene non possa sfuggire come colui che scrive sui suoi cartigli, sempre nel registro del presente, si trovi sin dalla prima pagina al centro della scena. Così il testo, mentre da un lato identifica nell'occhio ferito il luogo della sua stessa origine, dall'altro sottolinea il paradosso, l'incantesimo o la mistificazione di un esercizio della scrittura come esperienza totale che per descriversi nel suo nascere e divenire non può non generare la propria immagine ricorsiva *en abîme*: anche per questa via si esprime la tensione a uno spazio letterario assoluto, liberato dall'«errore del tempo». ←

[14]Il divieto di bere parve ai medici necessario, in una fase in cui si voleva coltivare una pur fievole speranza di guarigione, per ottenere «il riassorbimento degli essudati, condizione essenziale al riconnettersi del lembo di retina staccatosi in seguito al trauma» (G. Albertotti, *La «vanità della cura». A proposito del caso clinico endoculare di Gabriele d'Annunzio*, in «Nuova Antologia», 1° luglio 1925). Tale prescrizione si modula in una sentenza di tenore biblico, come nei versetti del *Genesi* che prospettano la condizione dell'uomo dopo la cacciata dal Paradiso terrestre, e fa scattare l'inquadratura analogica dell'«annegato stillante di sale», in cui lo scrittore vede riflessa la propria immagine. Sembra affiorare a lampi, nei

termini di una condensazione essenziale, il ricordo dell'episodio (fondato su un'esperienza reale) del bambino tratto esanime sulla riva nel *Trionfo della Morte*, ove si ritrovano la chiazza bianca del «lenzuolo funebre», i «suoni non umani, simili all'uggiolare d'una cagna selvaggia» della madre, la «spuma bianchiccia» che fuoriesce dal corpo del morticino (*Rom.* I, pp. 958 sgg.). Anche nella *Contemplazione della Morte* compare una figura d'annegato restituito dall'oceano alla battigia: oggetto di una descrizione fitta di particolari macabri, in un alone di «ribrezzo angoscioso», essa assume la densità perturbante di un'allucinazione, come avverrà poi qui con «l'apparizione» dell'eroico caduto Giuseppe Miraglia (e si veda, nelle *Prose di ricerca*, il ritorno dell'annegato di Arcachon nel *Commiato del canto* di LA). Ma nella nuova contemplazione della morte del *Notturno* ogni cosa è ricondotta alla sua origine nell'oscura profondità del corpo malato, al gioco spettrale della sua conoscenza e fantasia della materia, mentre giunge all'acme l'impulso a rappresentarsi nella propria maschera suprema e definitiva, tra le figure ossessive di una guerra totale, del fuoco e dell'aria, della terra e del mare. Ora ciò non può avvenire se non attraverso la tensione a identificarsi con quelli che la *Licenza* chiama «i miei morti». Fuori dal delirio rituale della scrittura notturna e dalla sua iperbole visionaria, ne è un esempio un appunto di diario stilato alla vigilia dell'impresa di Buccari, degno di nota perché vi affiorano immagini e situazioni familiari anche al lettore del commentario delle tenebre: «Fra tre giorni posso essere in fondo al mare, o rigettato sopra una spiaggia di Veglia o di Cherso o dell'Istria orientale. Fra tre giorni posso essere anch'io, come lo Shelley della mia adolescenza, "qualcosa di ricco e di strano", o un povero cadavere introvabile, in una casacca di pelle, come Roberto Prunas» (T CXVI, p. 1056). ←

[15]Anche le pagine che descrivono il ritorno trepido all'esercizio della scrittura trovano un corrispettivo nella *Licenza* (cfr. *Rom.* II, pp. 1035-6), ancorché in un diverso montaggio di inquadrature e di paragrafi. La *variatio* nel *Notturno* è determinata tra l'altro da un duplice inserto retrospettivo, che alimenta la tensione dell'attesa: da un lato la frase che rievoca la diuturna consuetudine con la carta fabbricata a mano dagli «artieri di Fabriano» e, dall'altro, la serie concorde in cui si ricapitolano i motivi fondanti di un'esistenza nel segno dell'arte e del culto della parola, dalla

strenua volontà di stile all'ansia implacabile di vincere il tempo, dall'ebbrezza mistica del corpo che si fa segno all'opera alchemica dell'ispirazione estaticamente sospesa tra l'antico e il nuovo (anche nel *Libro segreto* d'Annunzio si riconoscerà nell'attitudine senza eguali a «far della vetustà nota una modernità ignota, una invenzione novissima»). Non per nulla la sequenza della scrittura ritrovata, che nella *Licenza* si svolge al passato, dalla prospettiva di una prova oramai alle spalle, è qui ricondotta all'apertura del presente, mentre si impone ancora una volta una misura tipografica più franta, ansiosamente scandita dall'infittirsi dei capoversi. ←

[16]Nel 1906, in visita alla Capponcina per un'intervista da pubblicare sulla «Lettura» con il sontuoso corredo delle illustrazioni fotografiche di Mario Nunes Vais, Ettore Janni non mancava di registrare, nella dimora dannunziana di Settignano, l'apoteosi di un'impresistica moderna, all'incrocio fra figura visiva e parola scritta: «i motti abbondano da per tutto, fanno tutta la casa sentenziatrice, espongono perennemente all'abitatore come un suo programma di vita. E non occorre aggiungere – tanto la cosa è risaputa – che fra tutti i motti primeggia, ripetuto in ogni luogo, con una vigile insistenza ammonitrice, quello che è più proprio del programma dannunziano: il motto "per non dormire" chiuso in una corona» formata da due rami d'alloro (E. Janni, *Gabriele d'Annunzio alla Capponcina*, in «La Lettura», maggio 1906). Secondo B. Palmerio, *Con d'Annunzio alla Capponcina*, Firenze 1932, pp. 36-7, lo scrittore mutuò l'impresa da quella scolpita nel palazzo fiorentino dei marchesi Bartolini-Salimbeni, antichi proprietari della villa di Settignano, mutando però in alloro il «sonnifero papavero» che originariamente incorniciava il motto. Cfr. anche T. Antongini, *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, Milano 1938, pp. 303-4. Nell'«Avvertimento» che fa da prologo al *Libro segreto* si tornano a evocare «que' fogli fabbricati a Fabriano con filigranato il motto "Per non dormire"; su' quali fu scritta l'opera intiera di Gabriele d'Annunzio, dall'anno di grazia 1890 a oggi». Cfr. anche, però, la lettera a Guido Treves del 9 marzo del 1916, risalente al tempo in cui lo scrittore pensa ancora di destinare il *Notturno* a introduzione della prossima ristampa in volume della *Leda senza cigno*: «La copertina deve essere simile agli altri miei volumetti della serie, ma ti prego di far mutare, senza turbare lo stile delle lettere, il "Per non dormire" dell'impresa a tergo in *Per non*

morire. La modificazione è lievissima» (*LT*, p. 652). Sulla doppia lettura gioca ancora, nel *Notturno*, un frammento della *Terza Offerta* («Il lauro parla. Dice: “Per non dormire”? o dice: “Per non morire”?). Nell’ala di Schifamondo, al Vittoriale, la duplice iscrizione «Per non dormire – Per non morire» incornicia il grande occhio solitario dorato che fregia la testiera del letto nella stanza in cui fu allestita la camera ardente dello scrittore. E cfr. anche *Esequie della giovinezza*, nel *Compagno dagli occhi senza cigli*. ←

[17]L’attenzione per le circostanze fisiche dell’esperienza letteraria è nell’ultimo d’Annunzio costante. Così il «corpo […] disteso e costretto» del *Notturno* si allinea idealmente a contrappunto, per esempio, dell’immagine atletica della *Laus Vitae* «composta tutta in piedi», nel *Libro segreto*, o del processo mimetico di «imbestiamento» che, secondo le *Faville*, si era intrecciato alla stesura dell’alcyonia *Morte del cervo*. Del resto, quando negli anni del Vittoriale d’Annunzio si riaccosta alla cosiddetta *Volontà di potenza* nella versione francese di Henri Albert, egli non manca di accompagnare con segni a margine di fervido consenso le ardite proposizioni nietzschiane di una fisiologia dello stile: «On écrit avec les muscles, on lit même avec les muscles». Anche nell’autoritratto finale del *Libro segreto* si ribadisce che «IL PROBLEMA dello stile è di ragione corporale. taluno scrive col suo corpo intiero». ←

[18]Dopo un periodo di produttività artistica febbrile, cui risalgono tra l’altro i celebri ritratti di Michetti, di Fortuny e di Verdi, lo scultore napoletano Vincenzo Gemito (1852-1929) attraversò fra gli anni ’80 e il primo decennio del Novecento una lunga, angosciosa malattia mentale, vissuta nel più ostinato autoisolamento. Nella crisi psichica dell’artista ebbe certo un ruolo anche l’ambizione frustrata all’assoluto di uno stile classico. D’Annunzio ricorda lo scultore nell’orazione *Ai giovani* premessa nel 1901 all’ode *Per la morte di Giuseppe Verdi* (poi, con il titolo *Esempio italico del genio vittorioso esposto ai giovani d’Italia*, in LA): «Vincenzio Gemito, questo postremo figlio dell’Ellade che nel suo nome stesso portava la vittoria e il dolore, al colmo della sua virilità feconda, fu colpito dal male, abbattuto, avvilito, fatto carne vegetante. Senza morire, egli è rientrato nel mistero: nel mistero della follia che è più cupo della tenebra sepolcrale». Ma l’allucinazione del *Notturno*, in cui Gemito assume le fattezze di un altro re Lear («padre di Cordelia»), ha il suo precedente più diretto nel

romanzo d’artista del *Fuoco*, nella «angoscia di terrore più gelida di quella che inspirano i più atroci aspetti della morte» con cui Stelio Effrena considera la sorte dello scultore «demente» padre di Donatella Arvale, avvertendo incombente anche su di sé «l’orribile minaccia sospesa sul genio di quell’artefice ch’era parso fecondo e infaticabile come un maestro antico, come un Della Robbia o un Verrocchio» (*Rom.* II, pp. 274-5). Sappiamo d’altra parte da un promemoria autografo del tempo della cecità conservato nell’APV (LXXIX, 4, c. 22648) che uno dei temi di conversazione fra d’Annunzio e il suo medico curante Albertotti fu «il racconto della pazzia di Nietzsche». Non si può dunque escludere che di là dalla figura sconvolta e ossessa che emerge alla superficie del testo lo scrittore malato si confronti qui anche con il fantasma tragico di Zarathustra. ←

[19]La fusione a «cera persa», o perduta, è uno dei metodi per fondere oggetti in metallo, praticato sin dall’antichità e in particolare, per i piccoli bronzi, dagli artisti italiani del Rinascimento. Modellato in cera, il manufatto viene rivestito da un involucro in terra refrattaria in cui viene praticato un foro. Al calore del forno la cera fuoriesce dalla piccola apertura, perdendosi, e nell’incavo così ottenuto viene colato il metallo. ←

[20]Giuseppe Miraglia era nato il 21 giugno 1883 a Lugo di Romagna, presso la famiglia materna appartenente al patriziato locale. Il padre Nicola, sodale di Gaspare Finali, Luigi Luzzatti e Francesco Saverio Nitti, fu fino al 1896 Direttore generale del Ministero dell’Agricoltura e venne poi chiamato a dirigere il Banco di Napoli, che egli resse con austero rigore etico e amministrativo, facendone uno dei più solidi istituti di credito della penisola: per questo ricevette da Vittorio Emanuele III il titolo nobiliare. Avviato alla carriera di ufficiale di Marina, impegnato in una molteplice serie di imbarchi anche nel corso della guerra italo-turca, il terzogenito Giuseppe approda in breve al grado di tenente di vascello e assume il 17 marzo 1914, dopo un rapido tirocinio di volo, il comando della Squadriglia idrovolanti di Venezia, di stanza nell’isola lagunare di Sant’Andrea. Lo scoppio della Grande Guerra lo coinvolge in un’attività veramente frenetica, dalle operazioni di bombardamento a quelle di caccia (sin dal primo giorno del conflitto, il 24 maggio, egli si era levato in volo per contrastare un aereo austriaco che aveva sganciato tre bombe su Venezia),

dalla manutenzione alla ricognizione visiva e poi anche fotografica delle posizioni nemiche. Ciò avviene in un contesto difficile, segnato dall'impreparazione e dalla flagrante inopia di mezzi della nostra aviazione di Marina, e tuttavia pervaso da un effervescente spirito di innovazione, oltre che dal gusto della sfida. Così d'Annunzio, non appena giunto a Venezia, fa della stazione di Sant'Andrea il principale punto di riferimento della propria attività militare, instaurando con il suo giovane comandante uno stretto rapporto di *compagnonnage*. Proprio su motivata proposta scritta di Miraglia lo scrittore ottiene da Cadorna il brevetto di «Osservatore di aeroplano». E con lui, il 7 agosto 1915, d'Annunzio compie il suo primo volo di guerra, su Trieste, coronato come poi tanti altri dal lancio di migliaia di sacchetti tricolori contenenti un suo messaggio alla popolazione. Poi sempre al fianco di Miraglia d'Annunzio concepisce il progetto audace di volare anche su Zara, in un momento in cui gli sviluppi della guerra nella regione balcanica risvegliano in lui l'ansia e l'urgenza di rivendicazione dell'«amarissimo Adriatico». Il disegno, che anche nelle lettere ad Albertini figura come quello di un «viaggio senza ritorno» (fra di loro, però, i due aviatori parlavano di «gita»), matura tra la fine d'ottobre e i primi di novembre 1915, e ottiene un assenso pronto e fervido, quantunque generico, da parte dell'ammiraglio Paolo Thaon di Revel, allora comandante in capo del Dipartimento e della piazza marittima di Venezia e di tutte le forze navali dell'Alto Adriatico (cfr. *Diari di guerra*, pp. 231-2). Ma un'indisposizione del pilota, le risorgenti perplessità dei Comandi riluttanti ad assumersi la responsabilità di mettere a rischio «la sacra persona» (il motto ironico si legge in una lettera a d'Annunzio dello stesso Miraglia), gli imprevisti di ordine tecnico nella messa a punto del velivolo e infine le cattive condizioni atmosferiche impongono a più riprese di differire la spedizione. Deciso a ottenere per l'impresa la massima risonanza sulla stampa, nella lettera del 7 dicembre 1915 d'Annunzio fornisce al direttore del «Corriere» i più ampi particolari del progetto, delineandone i retroscena e le motivazioni: «Ora ogni mattina facciamo il tentativo di partire, e aspettiamo la chiarìa ansiosamente. Ieri c'erano ottocento metri di nebbia. Oggi piove a dirotto. / Nel caso che d'improvviso si parta, ti do qualche indicazione della quale potrai servirti nell'annunziare l'impresa compiuta. Fino a pochi giorni fa, l'impresa doveva essere appoggiata da una forte squadriglia di cacciatorpediniere […] comandata dall'ammiraglio Cagni in

persona; il quale, come immagini, fremeva al pensiero d'aver l'occasione di potersi gettare nei canali, dietro l'isola Grossa, nel caso che noi fossimo in pericolo. Uno scontro di siluranti poteva esser probabile, e i nostri grandi "caccia" non avrebbero avuto nulla da temere, per l'armamento e la velocità […] Ma vedo il Thaon titubante. Per ciò, tornando al mio primo disegno, che era di compiere il volo col mio pilota solamente, senza concorso di protezione – come già feci a Trieste e a Trento – ho persuaso l'Ammiraglio a non darmi se non il "Rossarol" per il caso che rimaniamo in mare, in mezzo all'Adriatico, e che sia possibile il salvataggio. / Un ufficiale, con la provvista di benzina e con i pezzi di ricambio pel motore, è già ad Ancona e ci aspetta. Noi partiremo di qui per Ancona verso le sette della mattina, arriveremo ad Ancona verso le nove e mezza. Scenderemo in acqua, per rifornirci d'essenza e per ripulire il motore. Speriamo di poter ripartire alle dieci. Bisogna che calcoliamo largamente tre ore e mezzo di volo, per andare su Zara e per tornare. L'ora critica sarà quella che passeremo – andando e tornando – sopra le isole e sopra i canali. Batterie antiaeree sono sul San Michele, nell'isola di Uglias; e v'è una stazione di vedetta e di segnalazione ottica, la quale può immediatamente segnalare la nostra presenza e dar modo, a una squadriglia di velivoli austriaci, di tagliarci la strada. Inoltre v'è certo una stazione di siluranti nel Porto Tajer. L'esplorazione – specie in questo momento – sarà utilissima. Il mio volo è divenuto di attualità militare. E il mio sarà il primo velivolo italiano apparso nel cielo dalmatico. / Un guasto al motore, durante l'ora critica, sarebbe funesto. Anche se riuscissimo a calare in uno dei canali, fra le isole, difficilmente potremmo scampare […] / Ma ho fede nella mia buona fortuna. Sarebbe un peccato perire prima della grande primavera prossima. Mettiamo dunque che ci sia dato di ritornare in Ancona, sani e salvi, verso il tocco e mezzo. È nostro fermo proposito di riprendere subito il volo per Venezia e di arrivare a Venezia sul far della notte. Se riusciamo, avremo compiuto un "raid" di circa nove ore, un volo di nove ore in decembre: un "record" militare notevole […] Tu sai quanto sia il valore del comandante Miraglia. Egli, dal principio della guerra, ha fatto una quarantina di voli su Pola. È l'anima della stazione aviatoria di Sant'Andrea. È prode, modesto, volenterosissimo […] Fino a oggi, *nessun velivolo* ha osato attraversare l'Adriatico per esplorare la costa dalmata. Io l'oserò» (*D'Annunzio-Albertini*, pp. 305, 312 e 316-8). L'attesa «angosciosa» si protrae ancora

lungo il mese di dicembre, finché il ritorno del bel tempo, previsto imminente, non induce i due compagni a fissare la partenza per il giorno 23. Ma il 21, durante un volo di collaudo a bordo di un idrovolante di tipo Löhner (era stato costruito imitando un velivolo nemico caduto prigioniero), Miraglia si schianta in mare poco distante da Venezia, insieme con il fido, valente motorista Giorgio Fracassini. Sul pilota e la sua amicizia con d'Annunzio, cfr. F.S. Nitti, *Rivelazioni (Dramatis Personae)*, Napoli 1948, pp. 320-1; G. Giardini, *Miraglia: il volo di Icaro (Un sacrificio dimenticato)*, Lugo di Romagna 1999; nonché i documenti raccolti da G. Po, *Gabriele d'Annunzio combattente al servizio della Regia Marina*, Roma 1931 e da S. Laredo de Mendoza, *Gabriele d'Annunzio aviatore di guerra*, Milano 1930 e *Gabriele d'Annunzio marinaio e aviatore navale*, ivi 1936.

Sempre per allusione affiora poi qui anche la seconda occasione mancata di «bella sorte», quando lo scrittore, per un gioco del caso, giunse al campo di Gonars troppo tardi per salire a bordo dell'apparecchio Caproni destinato a volare su Lubiana: il suo posto era stato preso all'ultimo momento dal comandante del campo, il colonnello Alfredo Barbieri, che doveva perire nell'impresa crivellato al capo dai colpi della mitraglieria contraerea. L'episodio luttuoso del 21 febbraio 1916 costituirà l'ordito memoriale su cui s'intesse l'esordio della *Seconda Offerta*; cfr. più innanzi e note relative. E tuttavia sin dalla *Prima Offerta*, capovolgendo la successione istituita dal presente frammento, d'Annunzio fa precedere alla commemorazione della morte di Miraglia, quasi a chiasmo, una evocazione del volo tragico di Lubiana: retrospettivamente, il lettore non può fare a meno di riconoscerne le circostanze nel frammento immediatamente successivo, attraverso le simmetrie o gli scambi sacrificali di una visione onirica della propria morte, secondo il gioco preciso di corrispondenze e di echi che impronta la prosa del *Notturno* nel suo disegno, per usare la formula di Sklovskij, di una letteratura estranea all'intreccio. ←

[21]Contemplando il proprio corpo glorioso in un prisma mobile di sostituzioni oniriche d'Annunzio evoca, per trascenderla, l'immagine mitica di Orfeo assassinato dalle Menadi, il cui capo mozzato, deposto su una lira, era stato abbandonato ai flutti del fiume Ebro. Ma anche qui lo scrittore si confronta con le figure della propria letteratura: già nell'*Anniversario orfico* di *Alcyone* il mito antico del poeta sacrificato si rinnova e si trasforma

fondendosi nell'apparizione visionaria del cadavere di Shelley, l'amatissimo poeta moderno annegato nelle acque del Tirreno. In un senso complementare, integrando il destino eroico individuale con la fatalità novecentesca del sacrificio di massa, l'istanza di «un nuovo mito orfico» si impone anche nei giorni di Fiume, nell'allocuzione che d'Annunzio rivolge ad Arturo Toscanini in occasione del suo concerto nella città ribelle e che si legge sotto il titolo *Dal Montesanto a Fiume* sulla «Vedetta d'Italia» del 23 novembre 1920: «Si pensa a una cetra che sopporti su le sue corde tese il teschio sanguinoso di un fante ignoto. / La cetra e il teschio galleggiano questa notte sopra le acque del Carnaro; e il teschio ha l'aureola» (SG II, p. 1243). ←

[22]Nella sua mistica del sacrificio cruento la pagina ha un corrispettivo in un discorso di guerra alla Brigata Toscana, *La corona del fante*: la rievocazione della battaglia di Ognissanti 1916, «una battaglia d'oro, in una luce d'Oriente», si svolge a sua volta in una liturgia verbale della luce, del fuoco e del sangue, mentre l'assalto sotto i «colpi di gong» assume le movenze e la furia «delle danze vertiginose nei paesi di sogno» (SG II, pp. 747 sgg.; pubblicato sul «Corriere della Sera» del 15 maggio 1918, il testo si costruisce però, per questa parte, sulla base delle annotazioni raccolte a ridosso dell'evento di guerra in T XCVIII). Nel passo del *Notturno* si registra una più ardita tensione metaforica, che associa il sangue del «poeta sacrificato» non solo con «il grano ventilato» (ossia, sollevato in aria contro vento per ripulirlo dalle impurità) o «la polvere della cascata scrosciante», ma persino con il latte. Secondo il mito dal latte di Giunone, allorché ella respinse dal seno Ercole bambino, si sarebbe originata la Via Lattea, sede per gli antichi delle anime degli eroi. ←

[23]Tiresia è personaggio della mitologia greca, indovino cieco cantato da epici e tragici. Nella *Contemplazione della Morte*, in un'aura d'eclissi in cui gli esseri e le cose si svelano nel loro «aspetto notturno», con riferimento a Pascoli e alla sua traduzione della Predizione di Tiresia, *Odissea* XI, 90-137, si legge: «Se io guardo gli uomini, li vedo smorti come i trapassati; e i loro corpi non gettano su la sabbia più ombra che non facciano i peccatori nella landa sabbiosa del Terzo Girone […] E vorrei, come il suo Odisseo nella dimora del Buio, scavare nella sabbia una fossa ed empirla di sangue, sicché egli potesse come Tiresia abbeverarsi dello squallido sangue e dirmi

“infallibili cose”». Ma con la sua arte del ricalco difforme, lo scrittore notturno che «bev*e* il *suo* sacrificio» converte l’operazione divinatoria in un atto di veggenza nel gorgo del passato, nel mistero della memoria. Sulla «metafora del bere» come eccedenza della parola e della visione, in una densa trama iconologica che attraversa l’intera opera dannunziana, cfr. N. Lorenzini, *Il segno del corpo. Saggio su d’Annunzio*, Roma 1984, in particolare le pp. 81-136. ←

[24]Fitta serie di echi danteschi, dagli «occhi di bragia» di *Inf*. III, 109 agli «avelli» infuocati della città di Dite e di Farinata (*Inf*. IX, 107 e X 32-36). ←

[25]«Fosforescenza» è per l’ultimo d’Annunzio parola emblematica, costituisce un motivo centrale nelle cosmogonie dell’occhio notturno e nella sua ansia di uno spazio discontinuo di bagliori fantastici, di epifanie labili sbarrate nel loro enigma, attraverso cui, però, vibra un’animazione che emana direttamente dalla notte oscura della materia. Così, più innanzi nel testo, «Il mare s’incupisce; ma nella sua palpitazione accelerata si sente già la fosforescenza notturna». E viene invero da pensare che questa facoltà occulta di autoilluminazione traduca e svolga nello spazio del trasognamento o dell’attenzione veggente la condizione che sin dagli anni del *Fuoco* d’Annunzio, con Conti, cristallizza nella formula «musica muta» (o «silenzio musicale»), corrispondente a una visione degli esseri e delle cose come ritmo, rivelazione del tempo nello spazio e vicenda alterna di forme apparenti e sparenti, in una intermittenza del segno e dell’assenza che si riverbera nelle pure linee ritmiche della stessa arte notturna. Perciò l’universo della fosforescenza, qui prefigurato dal «chiarore affluito» (e cfr. poi, almeno, «Avevo alle estremità delle falangi non so che bagliore di veggenza»), finisce col rivelarsi consustanziale alla magia pratica della scrittura, al sortilegio in virtù del quale l’anima esplorando i propri fondali sperimenta se stessa all’origine del mistero dell’essere, come nel *Libro segreto*: «Riprendo la penna. la mia mano è tanto bella e distante che mi sembra appartenere alla flora sottomarina. la luce della lampada alta m’è inutile e m’è importuna. in quest’ora il mio genio è la mia solitaria fosforescenza». Questo frammento e i due successivi, anch’essi di ordine metaletterario, si ritrovano nella *Licenza*, introdotti da un rimando esplicito alle «rubriche del *Notturno*» ma ancora privi dell’articolazione interna degli accapo tipografici; cfr. *Rom*. II, pp. 1036-7. ←

[26]«Calumare» vale «calare al fondo, *ad humum*». E le marre sono le estremità uncinate con cui l'ancora «morde» il fondo e vi fa presa (tecnicamente, come vuole il Guglielmotti, mordere è «detto dell'ancora sul fondo, quando colle sue marre vi becca e figgesi»), allorché la gomena, ossia la grossa corda di canapo cui è assicurata l'ancora, giunge al massimo di tensione («tesarsi»). ←

[27]«Idealità del mondo» è formula al centro del neoplatonismo estetico di Angelo Conti, che nella favola mistica della *Beata riva*, sulla scorta di Schopenhauer e più ancora di Carlyle, vi ravvisa l'acme estatica dell'esperienza dell'arte, nella prospettiva rovesciata da cui ciò che diciamo reale appare illusione e il nulla si rivela abbagliante, atemporale pienezza metafisica. Il tempo e lo spazio non sono più se non «l'immenso teatro dell'Apparenza», «la trama universale ove tutte le illusioni secondarie, nel miraggio dell'esistenza, sono tessute e dipinte», mentre si riattiva il sentimento prelogico dell'anima come cronotopo di incanti e di prodigi, di là dal soggetto empirico nel rinnovato contatto con il proprio «divino Io»; *La beata riva*, Milano 1900, *passim*. Ma cfr. anche, più vicino al *Notturno*, il presagio sospeso del «senso magico della vita» nella *Leda senza cigno*: «Avrei potuto scrutare il fondo della notte, se avessi sollevato un'altra palpebra che m'era più a dentro di quella sensibile su cui mi piaceva di provare la frescura marina abbassandola come sotto un labbro fugace. Ma l'ansia di creare arrestava a ogni tratto l'espansione del mio spirito, la mia aspirazione verso l'infinito, la mia inclinazione verso gli abissi, come se avessi in me una sorta di presame misterioso che rappigliasse in figure determinate l'idealità del mondo» (*Rom.* II, p. 908). ←

[28]Nel trigesimo della morte di Miraglia, il 21 gennaio 1916, d'Annunzio ne onora la memoria scoprendo una stele da lui stesso disegnata (se ne conserva lo schizzo in T LXXXIX, p. 836) e realizzata dal lapicida triestino Aristide Tamburlini. Per il cippo d'Annunzio compone anche l'epigrafe, che viene incisa in oro: «Qui si scioglie il peso mortale / del tenente di vascello Giuseppe Miraglia / ch'ebbe d'Icaro l'animo e la sorte / Ma le sue ali immortali solcano tuttavia / il cielo della patria / sopra il mare liberato / XXI giugno MDCCCLXXXIII / XXI decembre MCMXV». Alla cerimonia di inaugurazione della stele, nel cimitero di Venezia all'isola di San Michele («l'isola dei trapassati»), lo scrittore pronuncia un commosso discorso, sulla

falsariga della stesura affidata al Taccuino XCII: «Abbiamo dato a questo cippo la foggia romana, e con vigore romano il tagliapietra della Laguna v'ha intagliato le modanature del plinto. / E l'abbiamo voluto di pietra d'Istria dura di grana, resistente alla salsedine, amica del tempo; l'abbiamo fatto della pietra medesima ond'è costrutto quell'anfiteatro di Pola che il nostro compagno vide tante volte laggiù su la riva usurpata biancheggiare profondo, nel vento del suo volo e nell'intrepidità del suo spirito. / E alla pietra istriana abbiamo commesso il bronzo veneto, l'ottimo bronzo dei tre pili di Alessandro Leopardo piantati in piazza a sostenere i massimi stendardi della Dominante, di quella ch'è per recuperare il soprannome e il dominio […] Nella cavità dove gli antichi nostri solevano porre il simulacro del defunto o alcuna imagine familiare, abbiamo incastrato il braccio nervoso d'Icaro che tende l'ala cadevole verso la luce con l'ultimo sussulto del suo ardire mentre il capo chiomato già gli si rovescia nella vertigine dell'ombra. Inciso è nel fondo il richiamo di Dedalo che vede il giovane andare troppo oltre, salire troppo alto: "Icaro! Icaro!" / L'eroe non ode l'ammonimento che viene di giù. Ogni buono eroe non ode se non il suo cuore e la voce dell'altezza. / Così questi che ora si scioglie nella terra. / Pietra acherontica chiamavano il cippo sepolcrale gli Antichi nostri. Pietra icaria chiamiamo noi il cippo alzato sul sepolcro di Giuseppe Miraglia» (T XCII, pp. 853-4). Per i testi dell'epigrafe e del discorso, cfr. anche il resoconto anonimo della cerimonia *Parole di d'Annunzio sulla tomba del tenente Miraglia*, in «Corriere della Sera», 22 gennaio 1916. ←

[29]Allude all'esperienza interiore di un «terzo luogo» di là dalla vita e dalla morte, su cui d'Annunzio tornerà nel *Libro segreto*: «v'è oltre la vita e la morte un'altra plaga dove possa abitare l'asceta? v'è quel "terzo luogo" dove io credetti respirare nella notte di Cattaro […]?» (*Ric.*, p. 1888; e cfr. anche p. 1719) . Di un'opera con questo titolo, prossima al compimento, d'Annunzio discorre con Orio Vergani in un'intervista apparsa sul «Corriere della Sera» del 21 agosto 1927: «E l'altra opera quasi compiuta? È *Il terzo luogo*. Ci sono due luoghi: la vita e la morte: la morte che è per taluni gloria, martirio, o riposo, o disfatta. Ma per qualcuno, oltre la vita e la morte, c'è un terzo luogo…» (SG II, p. 1509). Più segretamente, invero, la formula sembra rinviare all'esercizio stesso della scrittura "notturna", alla sua alchimia tra la tenebra e la luce di fantasmi sensibili e di sostanze

disincarnate. Non a caso, stando ai documenti raccolti da Tosi, il «terzo luogo» costituisce uno degli argomenti centrali del colloquio che d'Annunzio ha con Valéry, in occasione della visita del poeta francese al Vittoriale nel 1924 (cfr. G. Tosi, *Gabriele d'Annunzio et Paul Valéry*, Firenze 1960, pp. 13 sgg., insieme con il testo postumo raccolto in *Di me a me stesso*, p. 25 e nota relativa). ←

[30]Col soprannome di Cinerina d'Annunzio chiama la pittrice americana Romaine Brooks (1874-1970), la quale, come diverrà chiaro fra poco, si trova a Venezia per compiere il ritratto di *Gabriele d'Annunzio en aviateur*, tuttora al Vittoriale, complementare all'altro, *en poète* (originariamente, *Le poète en exil*), esposto per la prima volta a Parigi nel dicembre 1912 e poi acquisito nel '14 al patrimonio nazionale francese, che ferma nello scrittore, sullo sfondo dell'Atlantico a Saint-Jean-de-Luz, una maschera tra ascetica e amara di uomo tormentato e «leso dalla vita».

Vulnerabile, esigente, volitiva, segnata da un fosco passato di grovigli familiari e con qualcosa di tenacemente puritano nella stessa accettazione spregiudicata della propria omosessualità, la Brooks aveva fatto la conoscenza di d'Annunzio in Italia nel 1909, apprezzandone in primo luogo il *sense of humour*, anche rispetto alle iperboli della propria letteratura. E con lei, da cui è attratto proprio perché diversa, lo scrittore stringe nei primi tempi del suo soggiorno francese una relazione intensa quanto travagliata, dominata dal complesso dell'Androgino, fra le presenze coinvolte di Ida Rubinstein e di Robert de Montesquiou. Poi la passione erotica si trasforma in un'ambigua ma durevole *camaraderie* tra «fratelli», consolidata allo scoppio della guerra dal comune ardore per la «douce France» straziata dall'invasione tedesca: non a caso il poeta insisterà perché i quattro sonetti *Sur une image de la France croisée peinte par Romaine Brooks* (la tela raffigura una giovane infermiera coi tratti inconfondibili della Rubinstein sullo sfondo di una piana deserta e di una città in fiamme) compaiano in prima pagina sul «Figaro» il 5 maggio 1915, nel giorno stesso in cui, lasciata Parigi, egli pronuncia a Quarto il suo primo, memorabile discorso italiano a favore dell'intervento (cfr. *Versi* II, pp. 769-71 e nota relativa). Il ritratto verbale della pittrice nel *Notturno*, con la sua singolare inversione di ruolo, ha il proprio presupposto in una sapiente pagina di critica d'arte, *Un ritratto di Gabriele d'Annunzio e la pittrice Romaine Brooks*, uscita

anonima sull'«Illustrazione Italiana» del 20 aprile 1913 ma sicuramente di pugno dannunziano; dietro l'anonimato, lo scrittore si confronta con la propria stessa immagine pittorica: «Romaine Brooks è oggi la più profonda e sapiente sinfonista di grigi che si conosca nella pittura moderna; e ben pochi, tra i recentissimi ricercatori d'armonie rare, le si possono paragonare nella potenza di dar valore a un bianco o a un nero per rapporti. A proposito dei suoi quadri e specialmente dei primi, qualche critico ha parlato d'influenza Whistleriana. Scrivendo di lei non soltanto come pittrice ma come raffinata cultrice di musica, Roger Marx osserva giustamente: "elle ne se rapproche de Claude Debussy et de Whistler que dans la limite où elle se retrouve en eux". La scelta del soggetto, la disposizione decorativa delle figure, la ricerca apparentemente bizzarra dei particolari, l'acume implacabile del disegno, la ripugnanza a qualunque effetto vistoso, lo studio analitico del carattere conciliato con l'espressione sintetica della linea, una certa malinconia ironica, una certa crudeltà triste, un certo gioco discreto d'allusioni misteriose, tutto rivela una natura speciale, uno spirito lucido e libero, una sensibilità chiusa e vigilata che non vuole arricchirsi se non coltivando ed esplorando sé stessa, ostile alle assimilazioni e ai contatti deformanti» (SG II, pp. 385-6 e nota relativa). I documenti del carteggio tra i due artisti, edito sin qui solo assai parzialmente, confermano con la passione condivisa per Whistler e Debussy (sarà il Debussy secco, acidulo degli studi pianistici *En blanc et noir*) la suggestione di una pittura dai «doubles charmes», che insieme oppone e accorda tra loro i suoi «noirs et blancs esprits». L'appellativo di Cinerina costituisce un rinvio palese alla tonalità dominante della tavolozza dell'amica, ove d'Annunzio ritrova la vertiginosa, metafisica sintesi dei contrari di un mondo sospeso, tra la tenebra e la luce e tra la vita e la morte, in un senso forse già segretamente attivo nella «giacchetta di cincillà più lieve che la peluria d'un cigno cinerino» indossata dall'enigmatica protagonista della *Leda* (*Rom.* II, p. 893). Sempre stando al carteggio, tra il 1917 e il 1918 ferve nel poeta aviatore il «sentiment rythmique» di un «drame gris» elaborato di concerto con la pittrice, che ne dovrà disegnare scene e costumi, e improntato alla austera «séverité de lignes» di una «poésie *essentielle*», consustanziale alla «nudité éblouissante» del pensiero nella «solitude aérienne». Ma nel *Notturno* (del quale, come si legge in una lettera del 5 aprile 1917, la Brooks accarezza per un istante il sogno di essere la dedicataria) il cielo

«cinerino» può rivelarsi anche «opaco» e «inerte», sino a trasformarsi in un saturnino «deserto di cenere». Su Romaine Brooks e la sua opera figurativa (tra gli altri, oltre a d'Annunzio, ritrasse Ida Rubinstein, Jean Cocteau, la marchesa Casati e la «amazone» Natalie Clifford Barney, a lungo sua compagna, per tacere delle immagini sovente impietose delle dame della società più esclusiva, maliziosamente indotte a posare per lei dalla perfidia mondana di Montesquiou; quest'ultimo, del resto, nel 1910 aveva dedicato alla Brooks un saggio entusiastico, *Cambrioleurs d'âme*, poi raccolto in *Têtes d'Expressions*, Paris 1912, pp. 129-42), cfr. M. Secrest, *Between Me and Life. A Biography of Romaine Brooks*, New York 1974, fondato sulle inedite *No Pleasant Memories* della pittrice, insieme con il successivo *Shades of gray*, in «FMR», 2, 1984, pp. 121-44. Ma per il rapporto di d'Annunzio con l'artista americana, cfr. anche G. Tosi, *D'Annunzio en France au début de la Grande Guerre (1914-1915)*, Firenze 1961, pp. 132-4; P. de Montera – G. Tosi, *D'Annunzio, Montesquiou et Matilde Serao*, Roma 1972; P. de Montera, *Gabriele d'Annunzio, Romaine Brooks et Natalie Barney*, in Atti 1976, pp. 383-99; A. Mariani, *Angeli, arcangeli, amazzoni: Romaine Brooks, d'Annunzio, Natalie C. Barney*, in *Gabriele d'Annunzio e la cultura inglese e americana*, a cura di P. Nerozzi Bellman, Atti del Convegno, Pescara 12-13 dicembre 1988, Pescara 1999, pp. 227-36. ←

[31]Manfredi Gravina (Palermo 14 giugno 1883 – Danzica 19 settembre 1932) apparteneva alla stessa famiglia di illustre nobiltà siciliana della madre della Sirenetta, i Gravina Cruyllas di Ramacca; la madre, Blandine von Bülow, era una delle figlie di primo letto di Cosima Wagner: e proprio a questa circostanza, è da credere, si deve l'attività giovanile di Manfredi, tra il 1905 e il 1907, come traduttore di prose wagneriane per la «Nuova Antologia». Avviato alla carriera militare in Marina, e subito fervente d'entusiasmo per la nuova macchina bellica dell'aviazione, Gravina partecipa alla guerra di Libia in qualità di osservatore di idrovolanti. E all'inizio delle ostilità con l'Austria, ancorché ufficiale di Stato Maggiore (era aiutante di bandiera dell'ammiraglio Thaon di Revel), con il grado di tenente di vascello Gravina ottiene di partecipare alle azioni della squadriglia di Sant'Andrea nello stesso ruolo di d'Annunzio, quello appunto di osservatore, accompagnando a sua volta Miraglia, tra l'altro,

nella ricognizione del 27 agosto 1915 al largo di Grado ov'era affondato il sommergibile *Jalea* (Miraglia vi era già stato con d'Annunzio, che con questo episodio chiuderà la *Licenza* alla *Leda senza cigno*; cfr. *Rom.* II, pp. 1061 sgg.) e nel suo ultimo volo di guerra sul porto di Pola, il 18 dicembre 1915. Degne di nota anche per d'Annunzio, nel corso del conflitto, le note tattiche sottoscritte da Gravina per propugnare una più stretta integrazione fra mezzi aerei e mezzi navali. Poi nel dopoguerra, al pari di tanti nazionalisti, egli finirà col seguire Corradini nei ranghi del fascismo. Lasciate le Forze Armate, Gravina ricopre allora molteplici e importanti incarichi diplomatici, fra paesi scandinavi e baltici a contatto con la nuova realtà sovietica, culminanti nel 1929 nella nomina a alto commissario della Società delle Nazioni a Danzica. I suoi numerosi articoli di politica internazionale sono raccolti in *Scritti di Manfredi Gravina*, a cura di T. Sillani, prefazione di L. Federzoni, Roma 1935. Ma a Gravina si deve anche un commosso epicedio di Giuseppe Miraglia, *L'ultima missione di guerra. Ricordi e note riverentemente dedicati alla memoria del Compagno caduto*, scritto nell'immediatezza dell'evento luttuoso. Egli lo invia subito a d'Annunzio, che nel ringraziarlo del «dono funebre», il 25 dicembre 1915, esprime l'intenzione di dedicare a sua volta a Miraglia «un piccolo libro, *pignus ac monimentum amoris*»: ed è il primo annuncio della *Nuova contemplazione della morte*. Cfr. *D'Annunzio-Gravina*, pp. 91-8. ←

[32]Si innesta qui l'inserto del frammento diaristico relativo al 26 dicembre 1915 che d'Annunzio compone immediatamente a ridosso della perdita dell'amico: come ha persuasivamente dimostrato Carla Riccardi, la pagina rientra infatti tra i «manoscritti funebri» inviati ad Albertini il 4 gennaio 1916 e sarà poi allegata al *Diario triste*, l'autografo bipartito alle origini dell'elaborazione del *Notturno* che si conserva presso la Biblioteca Nazionale di Roma. Nel *Diario triste*, con il titolo *L'apparizione* e con un'altra sequenza introduttiva («*"L'apparizione"* / 26 decembre – Santo Stefano – ore 10 – sera. / Dopo il pranzo, viene Manfredi Gravina, all'ora stessa in cui Egli veniva quando desinava da Pilsen. Manfredi non ne può più della "depressione" veneziana: questa nebbia perpetua, questa oscurità, questa miseria, queste campane… Egli ha chiesto quattro o cinque giorni di licenza per andare a Roma, per rompere il cerchio lugubre. Parliamo di Lui, del vuoto ch'Egli lascia. A Sant'Andrea tutti i piloti sono rimasti sotto

l’incubo: nessuno ha voglia di volare. L’altro giorno il Bologna, montando un apparecchio L (austro-ungarico) in volo librato, aveva un viso di spavento… / Domani debbo andare, alle nove di mattina, a San Michele per il seppellimento. Di là andrò a Sant’Andrea. / Renata sembra più sollevata, dopo la visita del dottor Vitali. Fuma tre sigarette una dopo l’altra. China il bel capo con quell’aria di pavoncella. Il fuoco arde nel caminetto. / Gravina parla della nostra Marina ottima e disorganizzata, ricca di forze individuali e condannata all’inerzia o all’insuccesso»), il frammento fa seguito a *I giorni funebri*, resoconto delle giornate luttuose dal 20 al 24 dicembre su cui d’Annunzio, con significativa alterazione della linearità cronologica, costruisce la sezione finale della *Prima Offerta*. Cfr. C. Riccardi, *Autografi inediti del «Notturno»: «I giorni funebri» e «L’apparizione»*, in «Autografo», febbraio 1986, pp. 14-26, insieme con *L’elaborazione del «Notturno»: il delirio lirico organizzato*, in *D’Annunzio notturno*, Atti dell’VIII Convegno di studi dannunziani, Pescara 8-10 ottobre 1986, Pescara 1987, pp. 37-61. Nell’APV si conserva del passo un’altra stesura manoscritta che, sebbene di altra grafia, costituisce parte integrante del cosiddetto manoscritto di Renata: tra le rarissime varianti da questa stesura al testo finale segnaliamo l’introduzione sempre più convinta e sistematica di ulteriori accapo tipografici e il passaggio da «fumosa» a «fumida» dell’«ombra» (↗). Già negli anni francesi si registra in d’Annunzio un nuovo interesse per il racconto fantastico e *noir*, quasi alla Poe, attraverso cui esplorare «gli aspetti dell’ignoto»: ne è la prova più sintomatica, oltre all’annegato *révenant* della *Contemplazione della Morte*, il singolare progetto narrativo e poi cinematografico dell’*Uomo che rubò la Gioconda*. *L’apparizione* del *Notturno* flette il motivo dell’allucinazione fantasmatica in un alone di più scoperte e complesse risonanze esistenziali, in ragione del legame affettivo con l’amico caduto e in rapporto all’avvolgente esperienza di guerra, sicché l’incontro con l’alter ego defunto, ridotto a un che di informe, «neutro» e «grigiastro», vale più che mai una perturbante epifania del proprio doppio funebre. Poco più avanti nel testo d’Annunzio affermerà di essere «talvolta il cadavere e colui che lo contempla». ←

[33]La «città di vita» del *Fuoco* si trasforma sotto l’astro della guerra in uno spazio di fantasmi e di lugubri fluorescenze, di ombre che prendono per un istante consistenza per subito dileguare nella visione tutta *ab interiore*

dell’ego che si muove, percepisce e racconta. Sulla pagina, che fa di Venezia una stregata *waste land*, getta luce singolare una carta progettuale risalente al momento della *Nuova contemplazione della morte*, poi raccolta fra i materiali del *Notturno* in un fascicolo intestato da d’Annunzio *Frammenti già intercalati nel testo* (APV, LXXXI, c. 22899, sotto il lemma 1644 dell’inventario): «Nel libro, metter per fondo alla morte di questo amante di Venezia la città senza vita, la città sparente che la guerra sembra aver vuotata perfino degli ultimi rimasugli vitali. È il nulla, è l’Ade, la regione funerea, abitata da ombre e non da anime. La vita è trasmigrata altrove. La gente mangia quel che può, come i morti mangiavano le offerte nei sepolcri egizii; mangia ma non vive… / (Straordinario fenomeno. Approfondire, sviluppare…)». La similitudine delle «lampadine» che «lucono come i fuochi fatui in un camposanto» si riferisce all’uso imposto dalla guerra di recare con sé uno strumento di illuminazione tascabile per orientarsi nel buio completo delle calli veneziane. La tessera riaffiora nella pagina di diario datata 4 gennaio 1916 in cui d’Annunzio ferma un episodio di cupa «frenesia» erotica della sua relazione con Melitta, suggellato dal ritorno a casa solitario di nuovo in una Venezia popolata di «ombre», cinerea e spettrale. Il testo si conserva in facsimile di autografo presso l’APV, LXXI, 1, cc. 14145-14162; pubblicato da C. Riccardi, *Gabriele d’Annunzio: taccuini, diari, lettere. Nuovi documenti sulla genesi del «Notturno»*, in «Strumenti critici», 55, settembre 1987, pp. 377-81, è ripreso in *Diari di guerra*, pp. 261-5, da cui si cita: «Mi volto, me ne vado, avviluppato nel mio mantello grigio. Sono solo, tra le fiammelle pallide come tra fuochi fatui in un cimitero» (p. 264). ←

[34]Con il nome di Casetta rossa era nota la piccola abitazione sul Canal Grande che il principe Federico di Hohenlohe aveva fatto erigere al posto di una catapecchia ai piedi del palazzo Corner in Campo San Maurizio. È qui che d’Annunzio, sceso dapprima all’Hôtel Danieli (ove ora ha alloggiato la figlia), dopo aver soggiornato brevemente in un appartamento ammobiliato all’angolo fra le Zattere e Rio San Trovaso, fissa la sua definitiva residenza veneziana: grazie agli uffici dell’amico comune Mariano Fortuny, egli ottiene infatti dal principe proprietario, costretto dal conflitto a lasciare l’amatissima città lagunare, di affittare la casa per una cifra poco più che simbolica (450 lire), che comprende anche le suppellettili e il personale di

servizio. Con Federico di Hohenlohe, esponente di spicco dell'aristocrazia cosmopolita dell'Europa Belle époque, fratello della castellana di Duino protettrice di Rilke e amico di Hofmannsthal e Régnier, di Anna de Noailles e di Eleonora Duse, d'Annunzio era invero entrato in rapporto già al tempo dei soggiorni veneziani in cui matura la composizione del *Fuoco*, ove il proprietario della Casetta rossa è ritratto sotto le vesti del «delicato» principe Hoditz. E sin da allora lo scrittore era rimasto colpito dall'arredo raffinato che caratterizzava i minuscoli interni: battendo infaticabilmente le botteghe degli antiquari l'aristocratico austriaco (autore tra l'altro di due volumetti di *Impressions*, Paris 1903, e delle preziose *Erinnerungen an Gabriele d'Annunzio und Eleonora Duse*, in «Deutsche Revue», agosto 1914, oltre che degli studi storici sul Settecento veneziano di *In tabarro e bautta*) aveva trasformato la dimora in una leggiadra fantasmagoria settecentesca, come lo scrittore del *Fuoco* annota in un taccuino del 1896: «*La casa* del principe *Hohenlhoe* Deliziosa. È a San Maurizio, con un piccolo giardino davanti. È piccola, quasi una casa di bambola. Tutta rossa di fuori. / Di dentro, delicatamente addobbata nello stile Luigi XVI e Impero (italiano). Alle pareti stoffe pallide, rosee, specchi, stampe di Pietro Longhi con sotto una quartina. V'è una specie di tenerezza diffusa. La camera da pranzo è coperta d'un'antica tela dipinta (sec. XVIII) a fiori. Un servizio veneziano di cristallo con ornati d'oro, e con orlo d'oro. I piatti veneziani orlati d'azzurro e d'oro – con in mezzo figurato un giardino: una villa in mezzo a una siepe alta di verdura al cui piede scorre un canale azzurrino; alberi intorno posti simmetricamente. Archi di verdura. / V'è nel mezzo una piccola tavola ovale con due coperti. Una profonda intimità. / La camera da letto è di cretonne francese chiaro a fiorami. V'è su la parete una intera collezione di borse (sec. XVIII e Impero) di tutte le forme e di tutti i colori […] Quell'intimità lascia nell'anima una nostalgia, un indefinito rammarico dei giorni che furono, delle cose che scomparvero» (T VIII, pp. 106-7). Sulla Casetta rossa e il suo proprietario, cfr. U. Ojetti, *Fritz Hohenlohe*, in *Cose viste*, tomo II, Milano 1925, pp. 13-7 e G. Damerini, *D'Annunzio e Venezia*, Milano 1943, pp. 51-4 e 138 sgg. Ma non andrà trascurata, se si scende agli anni di guerra, la vivida testimonianza diretta di Renata («Mi parve di entrare nel regno di una minuscola fata collezionista e bizzarra»), per i suoi ulteriori particolari («Su una vecchia spinetta dalla voce stridula e lamentosa e dai tasti ingialliti, era una fila di piccoli vasi

tutti uguali; alla tappezzeria del muro più in là c'erano collezioni di miniature; dalla parte opposta su un tavolino fra le due vetrate un organetto che emetteva un lamento straordinario al tirare certe sue cordicelle; e poi delle poltroncine per bambini dove nessuno di noi avrebbe potuto sedere e tanti ninnoli bizzarri […] Le pareti erano tutte rivestite di specchi verdastri che riflettevano la nostra figura come nell'acqua tremolante di uno stagno») e per il giudizio che l'incornicia: «Mi parve troppo piccola per lui abituato ai grandi ambienti e alle grandi linee sobrie e severe. Quella era la casa di una leggiadra damina sentimentale e svenevole, dalle movenze leggere e aggraziate» (*Il «Notturno» della Sirenetta*, cit., pp. 47-8). Veramente corrisponde al gusto dannunziano dei contrasti far convivere nella propria esperienza i ritmi feroci della guerra moderna con questa reliquia del «mondo di ieri». Poi nel *Notturno* quella che pure costituisce la scena della scrittura resta pressoché invisibile, il suo gremito sfondo Luigi XVI non diventa, se non per rarissime allusioni, oggetto diretto di descrizione o di evocazione. A meno che lo spirito che vi si racchiude non trasmetta la sua suggestione ai frequenti rimandi del testo a un Settecento ambiguo fra scettico e sensuale, come luogo del desiderio volubile e estenuato, della levità e della grazia futile, del divertimento o degli imbarchi per Citera nell'ombra inarrestabile della decadenza: anche la Venezia delle bautte, delle maschere e dei saltimbanchi può allora valere un'obliqua iniziazione alla morte, quasi a comporre in una sintesi più complessa il dissidio dichiarato nel *Fuoco* fra «l'animula» frivola espressa dalla pittura di un Longhi o di Rosalba Carriera e la panica vitalità che pulsa nel grande stile dell'arte rinascimentale (cfr. *Rom.* II, pp. 275 sgg.). ←

[35]Traduce dal *Martyre de Saint Sébastien*, con la sua mistica del sacrificio, le parole della Madre Dolorosa nel I atto: «J'enfoncerai profondément / ma bouche dans la plénitude / de la mort» (*Tr.* II, p. 1440). ←

[36]Per l'esaltazione della «coppia virile, la coppia da battaglia» in procinto di volare su Zara, già proposta in termini identici nella *Licenza* alla *Leda* (*Rom.* II, pp. 1009-10; ma il dantesco «rogo bipartito ove si consuma il martirio dei due compagni», con ovvio riferimento al canto infernale di Ulisse, è evocato anche a p. 982: «*O voi che siete duo dentro ad un fuoco!* // Nel mio spirito ogni sillaba s'innovava di significazioni attuali. Il Libro

della mia gente non è forse grave di oracoli per ogni interprete?»), d'Annunzio riprende un altro degli appunti appartenenti al dossier progettuale della *Nuova contemplazione della morte*. In uno dei «Frammenti già intercalati nel testo», sotto l'intestazione *(Su G. M.)* e la rubrica *Note sparse* (APV, LXXXI, c. 22898), si legge: «L'azione viva e costante, nell'inerzia di Venezia, nell'ombra nebbiosa di Venezia. Questo filo d'azione ininterrotta, di fede indomabile, che *taglia* la massa opaca e pigra della vita circostante. La "coppia" attiva. Il compagno *è* il compagno. Il patto tacito. Certi sguardi che, *nelle ore leggère*, riconfermano la fedeltà all'idea, la gravità del proposito». Sull'amicizia di guerra con Miraglia, nella sua dimensione di quotidianità esistenziale, illuminano alcune note di diario datate 6 e 7 novembre 1915 (pubblicate da A. Andreoli, *Dagli Archivi del Vittoriale: pagine di un diario inedito*, in «Nuovi quaderni del Vittoriale», 1, dicembre 1993, pp. 19-53, si leggono ora in *Diari di guerra*, pp. 229-38), che figurano anch'esse, come *L'apparizione* e *I giorni funebri*, tra le carte inviate ad Albertini il 4 gennaio 1916 quale «pegno» di un «libro prossimo». A contrasto con le «visioni voluttuose» dell'avventura da «Casanova» con la giovane donna celata dietro la maschera onomastica di Melitta, il *compagnonnage* maschile porta in primo piano i «disegni e sogni eroici», l'«elogio della castità guerriera», la «professione di dispregio contro le donne, contro i piaceri estenuanti». Perciò nel *Notturno* la *chance* del sacrificio vale anche l'approdo di una sessualità sublimata che si appaga nell'unione della morte condivisa, con la mescolanza finale delle membra dilacerate e «irriconoscibili» dei due eroi. La nuova arma, l'aviazione, consente intanto di recuperare nell'eroismo moderno della «coppia alata» il palinsesto dell'antichità: in Pindaro come in Bacchilide, con riferimento a Giasone o a Teseo, la «duplice lancia» costituisce un simbolo della doppia appartenenza del guerriero giovinetto, al mondo degli adulti e a quello dei fanciulli. Ma in d'Annunzio il modello elitario definito dal combattimento aereo tende a proiettarsi anche in una dimensione collettiva: esso può così applicarsi alla comunità eroica di Fiume, per l'appunto città «olocausta» (ossia, secondo l'interpretazione etimologica dello stesso d'Annunzio, «perfettamente consumata dal fuoco tutta»; *Il primo olocausto*, nell'*Urna inesausta*). Sul rapporto peculiare che si stabilisce tra il poeta ormai anziano e i rappresentanti di una giovinezza combattente votata al sacrificio indugia, con rimandi persuasivi al circolo di Stefan George, M. Serra, *L'esteta*

armato. Il Poeta-Condottiero nell'Europa degli anni Trenta, Bologna 1990, in particolare alle pp. 166 e 189 sgg. ←

[37]Il termine sembra proprio dare la replica, in una chiave di sublimazione mistica, al dissacrante «allegro incendiario» di segno futurista. L'esecrazione dell'aviatore che si arrende, poche righe sopra, affiora negli stessi termini nel rapporto *Dell'uso delle squadriglie da bombardamento nelle prossime operazioni* inviato da d'Annunzio a Cadorna l'11 maggio 1917: cfr. *Ric.*, p. 2752. ←

[38]Il presente della scrittura è invaso dal passato, dalla vigilia della morte di Miraglia ai rituali pietosi o ottusamente burocratici che ne predispongono la sepoltura (il resoconto della quale, omesso nel *Notturno*, si legge sotto la data 27 dicembre in AT 35, pp. 191-2, e poi nella *Licenza*, in *Rom.* II, pp. 1059-60): sono i giorni che scandiscono nel superstite il processo di separazione dalla figura vivente del compagno scomparso, in una sorta di fenomenologia del lutto in cui riaffiorano anche comportamenti mentali di tipo arcaico, fra impulso mimetico a identificarsi con il cadavere e orrore del suo potere di contagio. In realtà, a partire di qui sino alle soglie del frammento di cornice che suggella l'*Offerta*, d'Annunzio reinveste nel *Notturno* il secondo testo del *Diario triste*, *I giorni funebri*, composto anch'esso all'indomani della catastrofe, di cui si conserva al Vittoriale una copia dattiloscritta senza titolo (APV, XXIII, 5, cc. 4518-4581), con frequenti correzioni autografe accolte nel testo definitivo. Il principio narrativo che informa le pagine non è dissimile da quello della *Leda senza cigno* (e del resto gli «sprazzi di luce» del paragrafo di raccordo sembrano proprio rinviare all'immagine della voce di Desiderio Moriar, tutta «sprazzi argentini, ventate subitanee, rovesci d'acqua e di gragnuola, pause piene di melodia, dove le cose non nate sembrano aver più potenza che le cose già venute in luce»; *Rom.* II, p. 879): la progressione degli eventi è calata in un orizzonte circoscritto di luoghi e di circostanze su cui il racconto ritorna più volte, in corrispondenza con gli andirivieni di un soggetto che vi segue il proprio itinerario, lo percorre e lo ripercorre animandolo con la sua illuminazione discontinua di sensazioni e di fantasmi psichici. Ciò motiva i modi di un impressionismo interiore governato dalla legge o dall'enigma della ripetizione. Così nell'andare e venire dalla Casetta rossa alla «stanza funebre» che custodisce le spoglie del caduto le strade, gli edifici, gli scorci,

i rumori, i cieli di Venezia si presentano nella loro atmosfera e meteorologia cangevoli acquisendo in pari tempo, nella scansione dello stile nominale, una astratta, misteriosa evidenza di geroglifici. E in uno spazio-rete di figure ricorrenti (la casa «dai dieci camini», «il grido dalle altane», «il battito» o «il pulsare» del «motore del canotto», «il bassorilievo di Zara», «la luna») si conferisce una sorta di volubile coesione musicale, aperta e concettualmente indecifrabile, al puzzle dell'esperienza e del suo equivalente diaristico. ←

[39]Luigi Bresciani (Verona 1888 – Venezia 1916), che più innanzi figura come «uno degli amici più devoti» di Miraglia, «il suo maestro d'aviazione, se bene più giovine di lui», era capitano del genio navale: si devono a lui la progettazione e la realizzazione di un nuovo tipo di idrovolante, per l'epoca d'avanguardia, che consentiva il trasporto di ingenti quantità d'esplosivo, come non era possibile con gli Albatros o i Löhner in dotazione alla squadriglia di Sant'Andrea, impiegati dunque quasi esclusivamente in azioni di ricognizione. Sul prototipo di tale apparecchio, l'«Aquila marina», Bresciani troverà la morte in un volo di collaudo il 3 aprile 1916, insieme con il motorista sardo Roberto Prunas. Alla tragica fine dei due aviatori, sul «grande apparecchio marino in cui tutti noi combattenti adriatici abbiamo riposto le nostre speranze di predominio e di vittoria», d'Annunzio dedica nel *Notturno* l'esordio della *Terza Offerta*; ma cfr. anche la *Licenza* alla *Leda*, in *Rom.* II, pp. 1055 sgg. Il barone Gian Alberto Blanc (New York 1879 – Roma 1966), che d'Annunzio definisce «ingegnosissimo» in una lettera a Ojetti del 1° settembre 1915 (*D'Annunzio-Ojetti*, p. 143), figlio del ministro degli Esteri dell'ultimo gabinetto Crispi e tenente di artiglieria (sarà poi ordinario di geochimica all'Università di Roma), è qui ricordato come inventore di bombe incendiarie e «telemetri», ossia strumenti per misurare la distanza di un oggetto rispetto all'osservatore, impiegati dall'artiglieria da costa e contraerea. Il resoconto del pranzo fra ufficiali, la cui superficie convenzionale di punzecchiature scherzose e discorsi tecnici lascia allo scoperto la cosa minacciosa, ha un *pendant* segreto, in tutt'altra chiave emotiva, in un passo del diario del 7 novembre 1915: «Stasera vengono a pranzo Piero Foscari [capofila del nazionalismo adriatico, era preposto all'organizzazione della difesa antiaerea di Venezia], Alberto Blanc, Giuseppe Miraglia. E ho tanto bisogno di star solo e digiuno. /

Inerzia totale dello spirito. / Vengono, mangiano, parlano. Per tre ore parlano di aviazione, di tiro aereo, di bombe incendiarie, di telemetri, d'invenzioni nuove. E di tratto in tratto m'interrogano. Fo cenni col capo, e simulo un'attenzione intensa […] Alberto si diffonde nelle sue bombe e nei suoi telemetri» (*Diari di guerra*, p. 237).. ←

[40]Manfredi Gravina deve la sua conoscenza della mentalità delle élites cinesi alla missione compiuta fra il 1904 e il 1906 nella Cina della rivolta dei boxers: in tale occasione egli esercitò la funzione di viceconsole di Shangai e raccolse le sue osservazioni politico-diplomatiche e di costume in un libro, *La Cina dopo il 1900*, pubblicato nel 1907 da Treves proprio su viva sollecitazione di d'Annunzio (cfr. la lettera a Emilio Treves del 5 giugno 1907 in *LT*, pp. 313-4). Il gatto nero su cui sfuma l'inquadratura finale di un paragrafo nel segno del «mondo occulto», dei «talismani» e dei «malefizii» (nella versione originaria, più esplicitamente: «si parla di spiritismo, di Eusapia Palladino, e poi della "chanche", dei talismani, dei feticci») costituiva un regalo vanamente scaramantico dello scrittore, come si apprende da un passo del testo di Gravina in morte di Miraglia inviato alla Casetta rossa il 24 dicembre 1915: «in un angolo, un magnifico gatto nero, dono particolare fattogli da d'Annunzio, ed al quale molto teneva, finiva di leccare un po' di latte datogli» (*D'Annunzio-Gravina*, p. 93). ←

[41]Appena accennato in precedenza, il particolare del «bassorilievo di Zara» prende qui consistenza rituale, prima di ripresentarsi ancora poco più avanti, di nuovo ridotto a nuda enunciazione ma allusivamente assunto in una chiave di amaro disincanto, dinanzi al gioco crudele del destino. La facciata secentesca di Santa Maria del Giglio reca nel basamento, scolpite a rilievo, le planimetrie di alcune città o fortezze, tra cui (oltre a Candia, Padova, Roma, Corfù e Spalato) anche Zara. E nella consuetudine delle passeggiate a tre nella Venezia notturna la sosta dinanzi all'immagine della città, meta dell'«impresa disperata» sulla costa dalmata, rivestiva la funzione di un gesto propiziatorio che, come risulta da R. Gravina, *Il «Notturno» della Sirenetta*, cit., pp. 52-4, aveva avuto luogo anche nell'ultima sera trascorsa con l'amico: «Ma sempre, prima di giungere sulla Piazza San Marco, ci fermavamo dinanzi alla Chiesa di Santa Maria del Giglio, e le nostre mani carezzavano la pietra bruna della facciata cercando di riconoscere la forma lunata di Zara e i nostri occhi s'incontravano lucenti

di speranza […] Sostammo dinanzi al bassorilievo di Zara come ogni volta, ma con una commozione più profonda […] Entrammo nell'albergo e di nuovo nel separarsi, l'emozione che era passata su noi dinanzi al simulacro di Zara, dette quasi solennità al consueto saluto». Cfr. anche la pagina di diario *Ritorno dalla fronte. Visita a G. Miraglia il 6 novembre 1915*, ora in *Diari di guerra*, p. 232: «Guardiamo le imagini di Zara. / A un tratto, dico: "Usciamo. Andiamo dall'Alinari per vedere se ha la fotografia del bassorilievo che sta in Santa Maria del Giglio." / Andiamo. Il fotografo non ha se non Padova e Roma. Ordino la fotografia di Zara. Sarà fatta lunedì». Analogo valore, poche righe innanzi, ha il riferimento a Francesco Morosini (1618-1694), il doge detto «Il Peloponnesiaco» per aver riconquistato ai Turchi la Morea (tale, in età moderna, il nome del Peloponneso), riportandone come bottino di guerra i due leoni in pietra posti ai lati della grande porta dell'Arsenale. ←

[42]È il quadro cui Romaine Brooks sta attendendo a Venezia e che ritrae il poeta in uniforme fra i segni emblematici delle sue imprese marine e aeree, proteso a un ideale di gloria in un'ambivalenza di fierezza e malinconia; cfr. la nota 30 alla *Prima Offerta*. Ancora il 21 giugno 1917, in una lettera, d'Annunzio elogia la pittrice per aver «dessiné avec tant de précision légère l'hydravion blanc dans le fond bleu de mon portrait guerrier». In un'altra lettera alla Brooks, del 14 gennaio 1918, si allude a una possibile vendita del dipinto per far fronte alle ingenti spese d'affitto e di manutenzione del villino di Arcachon. Sta di fatto che, attraverso un seguito di circostanze ancora da chiarire, la tela non approderà al Vittoriale se non nel 1927; cfr. G. Damerini, *D'Annunzio inedito*, QD XX-XXI, 1961, pp. 850-1. ←

[43]Sottotenente dell'artiglieria contraerea, Memmo Genua era giornalista e si era aggregato da qualche tempo alla cerchia dei frequentatori della Casetta rossa. ←

[44]L'incontro lacerante con il cadavere del compagno si traduce nel ritmo sempre più franto dello stile nominale e delle sue pause attonite e disperate, in corrispondenza simmetrica con la cadenza sopraffatta dal silenzio che, poco prima, aveva accompagnato la rivelazione della tragedia avvenuta. Dinanzi alla fitta trama di aggettivi e participi in omoteleuto del passo dannunziano («fasciata […] serrata […] spezzata»), riesce difficile sottrarsi

all’impressione di una concordanza espressiva con uno dei testi più memorabili della letteratura di guerra, *Veglia* di Giuseppe Ungaretti, che le date che scandiscono *L’Allegria* ascrivono al 23 dicembre 1915: «Un’intera nottata / buttato vicino / a un compagno / massacrato / con la sua bocca / digrignata / volta al plenilunio / con la congestione / delle sue mani / penetrata / nel mio silenzio…». ←

[45]Il tenente di vascello Carlo della Rocca succederà a Miraglia al comando della squadriglia di Sant’Andrea; Silvio Montanarella era allora sottotenente di vascello: il 12 agosto 1916, dopo un brevissimo fidanzamento, sposerà la figlia di d’Annunzio Renata. Quanto a Luigi Bologna, anch’egli pilota di idrovolanti, cfr. la nota 59 alla *Prima Offerta*. Per il referto dei giorni funebri, dalla camera mortuaria nell’Ospedale della Marina di Sant’Anna alle altre figure luttuose di una Venezia sinistra, d’Annunzio si avvale di una serie di note affidate a caldo a un taccuino, AT 35, pp. 297-302. Come avverte la curatrice Enrica Bianchetti, si tratta di appunti disordinati, a volte interpolati tra loro e con altri scritti a margine delle pagine o inseriti negli spazi anche minimi rimasti liberi, tanto da rendere impossibile, se non per via ipotetica, ricostruirne l’ordine cronologico di stesura. Riportiamo il taccuino quasi integralmente, omettendone le parti fruite dall’autore per altri testi, in particolare per la *Licenza*, in modo da rendere percettibile il processo di strutturazione o di manipolazione della successione temporale cui il materiale è sottoposto nell’elaborazione dei *Giorni funebri* e poi del *Notturno*: «I mazzi di viole – Le corone portate al mattino. Il risveglio del giorno. Belloni. / Il sole rosso a fior d’acqua La laguna specchiata. Un giorno glorioso. Esco sull’imbarcatoio – Un cielo puro – il sole giovine e forte. Il battito del motore. Il campanile inclinato / Rientro – Le forme stupide delle corone mortuarie montate su cavalletti. I larghi nastri inerti. / Belloni scopre il viso del morto. Il naso è gonfio – sanguinoso con il cotone nelle narici – / Un bavaglio di cotone copre la bocca – / Sono le otto e 1/4. // Nell’alba le trombe delle caserme. I rumori dei marin<ai> che fanno la pulizia nei corridoi dell’Ospedale. // Come nella notte hanno fatto le iniezioni, hanno scomposto i miei fiori. I marinai non sono più dalla parte della testa, ma ai piedi. Le baionette. La fiammella dei ceri vacilla specchiata dalle lame nude. / Le ombre delle corone su la parete. La porta dell’altra camera

mortuaria dove giace Fracassini. / Il 21, la porta era chiusa – Mentre ero davanti al cadavere dell'amico, entrò un marinaio con un fascio di ceri e aprì quella porta. / Poco dopo fu trasportato il corpo del motorista – vestito di nero – di pelle nera – / Viso composto, severo – di un monaco – // Un marinaio tolse la bandiera dal capo di Miraglia e vi mise la croce rossa – Lo costrinsi a rimetterla. // Il 23 mattina, levata alle 3. Alle 4 sono in cammino – Suona l'ora sul ponte della Paglia. Venezia deserta la luna / L'ombra del soldato su l'altana, contro il muro. Fond<amenta> di Sant'Anna. Camini. / Le Fondamenta nuove – il Casino degli Spiriti – Il ricordo della fosforescenza intorno alle mura di San Michele quando Violetta era là (quella di iersera) Il principio dell'amore. // […] La porta grigia. Entriamo. L'afa dei fiori morti. Le corone ammassate – La cassa nell'angolo – Tristezza infinita. L'ombra. Il povero piccolo che si sfa. // Le mura di San Michele rossastre con la base di pietra bianca / Il cielo grigio, la laguna grigia. I pali neri. // La laguna nebbiosa. I campanili i fumaioli. Il draken [si tratta del «pallone frenato» dalla forma «oscena» che sovrastava Venezia con funzione di avvistamento e che il *Notturno* evoca più volte] nella nebbia. Le isole e le barene I gabbiani Il riflesso del gabbiano nell'acqua, come una foglia labile // […] I rottami – I longheroni spezzati – I fili – le tele – il rosso e il verde – la fusoliera sfondata – / Forse il radiatore gli cadde sul capo – / Si ruppe un piede contro il governo del timone di profondità – il petto contro la cloche Le barene, le ripe basse, l'acqua scolorata – l'Ade – / Fu ritrovato con le gambe in alto. Un braccio era ancora infilato in una manica del pellicciotto. Rivedo la sala da pranzo – triste, senza fiori. Il divano dove stavamo a conversare. La Vittoria di Samotracia. / La sua stanza, vuota con due casse – Una candela frantumata su la tavola […] Gli hangars in costruzione. La scimmia. I cani. Il gatto nero. […] 27 decembre / S. Michele / Nel rio la peata carica di mattoni nuovi! Per costruire che cosa? Acque basse. Le case che marciscono dalla base. / Bambini pallidi dietro i vetri d'una finestra. Sbavature di ruggine. Si passa sotto il ponte. la laguna – Il campanile dietro gli Spiriti. L'isola dei Morti. // Il chiostro – le corone sono uscite dalla stanza mortuaria. I due feretri. Il padre di Fracassini – figura nobile romana – Bologna mi dà il nastro cilestro di Renata – Il corteo – I frati coi ceri che dicono le preghiere – Le due casse ferme in mezzo al recinto. Le altre due casse di legno bianco. I seppellitori comunali con le corde – La cassa di Peppino è messa

nell’altra. Un marinaio la inchioda. Colpi lugubri. Le corde. Uomini e donne miserabili che assistono – Scialletti neri. Arriva il cuscino di violette […] // Le corone che passano passano. Il cumulo. Tutto il prato coperto. Nel chiostro i fiori sfogliati su le lapidi». ←

[46]«Ralinga» è termine marinaresco, e designa la corda che si cuce tutt’intorno alla vela per rafforzarne gli orli. ←

[47]Al contrammiraglio Umberto Cagni (Asti 1863 – Genova 1932), che a Venezia comanda la IV Divisione dell’Alto Adriatico, è intitolata una delle *Canzoni della Gesta d’Oltremare*, che lo celebra «eroe di due deserti, dei più vasti / geli e delle più vaste sabbie» (*La canzone di Umberto Cagni*, in *Merope*; *Versi* II, pp. 711 sgg.): prima di essere nominato comandante del corpo di occupazione di Tripoli nel corso della guerra italo-turca (1911), egli aveva infatti partecipato a numerose spedizioni al seguito del duca degli Abruzzi, che lo condussero a esplorare l’Alaska (1897) e il Polo Nord (1899), l’Alto Nilo e il Ruvenzori (1906). Nel *Notturno* la sua figura è più a lungo evocata nella *Seconda Offerta*. Nel 1919, e vale la pena di rammentarlo, quando d’Annunzio prende possesso di Fiume alla testa dei suoi legionari, proprio a Cagni, che pure avvicinandosi l’armistizio aveva occupato Pola e vi era rimasto fino alla conclusione della pace, il governo Nitti affida il compito di convincere il Comandante a recedere dalle sue posizioni rivoluzionarie. ←

[48]Come informa G. Damerini, *D’Annunzio e Venezia*, cit., p. 136, lo stesso d’Annunzio aveva coniato il grido convenuto – «Per l’aria buona guardia!» – con cui i soldati di vedetta sulle altane segnalavano periodicamente gli uni agli altri e alla popolazione l’assenza di minacce dal cielo. ←

[49]Prima di riproporsi all’inizio della *Seconda Offerta* («L’aria s’è fatta di cristallo gelidissimo. Ha la medesima qualità di quello spirituale masso di ghiaccio che serra la testa del cadavere nella prima ora»), la similitudine funebre si riverbera nell’atmosfera di «Venezia defunta e chiusa nel diamante perenne», ove ci si muove «come in pareti di ghiaccio». ←

[50]Si tratta del vice-ammiraglio Paolo Thaon di Revel (1859-1948), di nobile famiglia piemontese, il quale aveva assunto il comando in capo del Dipartimento marittimo di Venezia dopo essersi dimesso, in seguito a contrasti con il comandante dell’Arma Luigi di Savoia, dalla carica di capo

di stato maggiore della Marina, da lui tenuta dal marzo 1913 al 30 settembre 1915. Dal 16 febbraio 1917 fino alla fine del conflitto egli tornerà poi nuovamente ai vertici delle forze navali italiane. E nel 1922 sarà chiamato da Mussolini a reggere il Ministero della Marina, ruolo che ricoprirà per oltre trenta mesi. Il rapporto che d'Annunzio instaura con lui a Venezia nell'autunno 1915 (*Diari di guerra*, p. 231: «tipo di signore, fine, discreto, prudente, d'un biondo molto brizzolato») si protrae caloroso anche nel dopoguerra, allorché Thaon di Revel si schiera tra i sostenitori più risoluti delle rivendicazioni italiane sulla Dalmazia e l'Adriatico. A questo sodalizio si deve, tra l'altro, l'approdo al Vittoriale nel 1923 della prua della nave Puglia, reliquia di un tragico fatto di sangue avvenuto a Spalato nei tempi convulsi della nascita della nuova Jugoslavia, del cui dono d'Annunzio ringrazia il governo con una lettera aperta *A S. E. Paolo Thaon di Revel Ministro della Marina*, pubblicata dal «Corriere della Sera» il 20 marzo 1923. ←

[51]Il capitano di corvetta Giulio Valli comandava i servizi aeronautici della Marina dipendenti dal Dipartimento marittimo di Venezia, che comprendeva le basi del Veneto, dell'Emilia-Romagna e delle Marche. Più tardi d'Annunzio lo ritrova in Puglia, come attesta uno dei diari dell'impresa di Cattaro, in data 26 settembre 1917: «Giulio Valli mi attende in motoscafo. È sempre l'uomo del tempo di Giuseppe Miraglia, fine, arguto, intelligentissimo. Ricordi dei giorni funebri…» (T CX, p. 1002). Argomenti e osservazioni del colloquio veneziano trovano riscontro e qualche luce supplementare nelle note redatte da Gravina in commemorazione dell'amico: «Più volte egli mi aveva accennato alla sua intenzione di lasciare l'aviazione, a guerra finita; esprimeva così un sentimento comune a tutti gli aviatori i quali, dopo un certo tempo risentono di stanchezza e di esaurimento fisico; e sebbene non risultasse dalla sua attività intensa ininterrotta dal principio della guerra, vi erano dei momenti in cui gli amici potevano notare in lui un lieve segno di quella stanchezza; ma vi era una missione audace e difficile da compiere; era MIRAGLIA che l'assumeva, o per lo meno, se era fatta da altri più apparecchi, egli ne era guida; si annunciava un attacco aereo su Venezia, ed era MIRAGLIA il primo a sollevarsi per la caccia, pur non potendo contrapporre fino a poco tempo fa all'armamento efficace dei velivoli nemici che una pistola! sempre

e dovunque, era MIRAGLIA il buon genio dell'aviazione marittima in Italia, il prode esploratore offensivo, il prode difensore» (*D'Annunzio-Gravina*, pp. 93-4). Ma nel dattiloscritto dei *Giorni funebri* conservato al Vittoriale, una nota poi cassata denunciava anche, senza mezzi termini, lo «sfruttamento d'un uomo». Quanto al «sogno» di volare su Vienna, destinato ad avverarsi in un alone di leggenda dopo mille vicissitudini solo il 9 agosto 1918, e qui introdotto come iperbole spavalda dell'ardimento, esso si fa strada in d'Annunzio sin dall'ottobre del 1915, anche se in effetti, come risulta da un taccuino di quel mese poi rifuso nella *Licenza*, egli ne discorre non con un aviatore navale come Miraglia, ma con uomini dell'aviazione aggregata all'Esercito, il colonnello Luigi Barbieri e il capitano Ermanno Beltramo, con il quale aveva volato su Trento il 20 settembre 1915 (cfr. T LXXXV, p. 801 e *Rom.* II, p. 1028). Del resto nel dattiloscritto dei *Giorni funebri* il nome della capitale nemica si impone solo in un secondo tempo, alla stregua di un calcolato aggiustamento allusivo, in luogo di un ancora più iperbolico «andiamo al polo». Ma a questo riguardo cfr. anche la lettera ad Albertini del 30 dicembre citata qui nella nota 59 alla *Prima Offerta*. ←

[52]Sull'interesse dannunziano per la pittura francese del Settecento e in particolare per Watteau, cui Walter Pater aveva dedicato uno dei suoi più intensi *Ritratti immaginari*, getta luce una lettera ad Albertini del 27 marzo 1915. Da Parigi, dopo aver traslocato nella preziosa dimora *ancien Régime* di Rue Geoffroy-L'Asnier, lo scrittore cerca di rassicurare l'inquieto amministratore del suo dissesto finanziario circa la modestia del proprio tenore di vita: «So che Le han fatto descrizioni mirabolanti del mio appartamento. Ho quattro camere soltanto, e sono "mobiliate". Il precedente inquilino era il pittore Charles Huard, che mi ha dato in affitto i suoi mobili, tra i quali sono tre o quattro quadri del XVIII secolo, d'un certo valore. Se avessi dovuto mobiliare io stesso queste camere antiche, avrei dovuto spendere almeno cento cinquantamila lire. Non ho qui se non i miei *bibelots* dell'avenue Kléber ch'Ella conosce, e – in più – un quadretto che stimo del *Watteau*, vera preda di guerra, comperato con alcune centinaia di lire. Ma tutto questo mobilio di Charles Huard è messo in rilievo dalla mia *sublime* arte di tappezziere, così che l'aspetto della casa è irriconoscibile» (*D'Annunzio-Albertini*, p. 264). Poi, come attesta ancora il carteggio con

Albertini in data 28 marzo 1916 (ivi, p. 341), stretto a sua volta dalle difficoltà economiche del tempo di guerra, d'Annunzio si dichiarerà disposto a cedere «il mio piccolo Watteau» (sulla autenticità del quale, peraltro, solleva dubbi giustificati T. Antongini, *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, cit., pp. 285-6: a suo giudizio il dipinto, acquistato comunque a prezzo assai vantaggioso, non era se non un'opera di scuola). Anche nella *Licenza* Miraglia ripete «ancora qualche pensiero e qualche sorriso dell'Estremo Oriente, guardando a traverso il ferro battuto l'Isola dell'ultima pace» (*Rom.* II, p. 1006). Ma per la sensibilità estetica del giovane pilota e il suo amore per la poesia orientale dell'haiku, cfr. più innanzi nel testo. ←

[53]Fra le cause della catastrofe non va trascurata quella suggerita da Manfredi Gravina nella sua commemorazione del pilota: «La discesa era la gioia del povero MIRAGLIA; egli, padrone assoluto del velivolo aveva una predilezione speciale per le discese a precipizio, fermate soltanto a poca distanza dall'acqua ma che per l'osservatore da terra avevano dello spaventoso. Una volta, nel ritornare insieme da Pola, e dopo aver raggiunto l'altezza vertiginosa di 3400 m. sopra il Lido, il massimo credo, sinora raggiunto da idrovolanti, egli scese a picco con stretta elicoidale tra S. Nicolò – S. Elena – Sant'Andrea in poco più di nove minuti. Predilezione di abilità ed audacia che probabilmente gli furono fatali il giorno che volle ripeterla con un apparecchio nuovo» (*D'Annunzio-Gravina*, pp. 96-7). Pare infatti, anche dalle risultanze delle prime indagini sostanzialmente confermate dalla relazione definitiva a cura della Commissione ufficiale d'inchiesta (parte dei documenti si legge in G. Giardini, *Miraglia: il volo di Icaro*, cit., pp. 212-6), che alla possibile avaria del timone di profondità si fosse aggiunta, determinante, la perdita d'equilibrio dell'apparecchio dovuta a una eccessiva diminuzione dell'incidenza delle ali rispetto alla traiettoria: e non si poteva escludere che l'insufficiente dimestichezza con il nuovo velivolo di tipo Löhner 173, che postulava automatismi affatto diversi da quelli cui Miraglia era avvezzo, avesse confuso l'azione del pilota sulla leva equilibratrice. ←

[54]Il particolare descrittivo assume nel testo valore di motivo ricorrente: «Nel rio si specchia la casa rossa dei dieci camini» (↗); «La casa rossastra coi dieci camini a imbuto» (↗). Si tratta di una vecchia casa di povera

gente, ubicata nel popolare sestiere di Castello a specchio del rio di Sant'Anna, quasi di fronte all'Ospedale della Marina, e caratteristica dell'architettura veneziana per la corona di dieci camini, come dicono i tecnici, a campana rovesciata. ←

[55]L'ufficiale di marina Angelo Belloni (Pavia 1882 – Milano 1957) è ancora ricordato per l'invenzione di originali scafandri leggeri per palombari e di sistemi di salvataggio per l'equipaggio di un sommergibile sinistrato. ←

[56]Anche il fratello di Miraglia, il primogenito Luigi, di sette anni più anziano di Giuseppe, era ufficiale di carriera nella Marina; egli prestava allora servizio nella rada di Valona, la cittadina nell'Albania meridionale occupata dalle truppe italiane sin dal 1914 (l'Italia dovrà restituirla all'Albania nel 1920, in seguito a una sollevazione popolare), e divenuta nel 1915 base della controversa azione militare nei Balcani a difesa di Serbia e Montenegro. ←

[57]*L'Ammiraglio*: è ancora una volta Paolo Thaon di Revel. ←

[58]Almeno per un istante, la figura di Renata «sola, col suo segreto», entra in risonanza con un'altra immagine femminile della letteratura dannunziana, la Vana del *Forse che sì forse che no*: anche nel romanzo, di fronte alla spoglia esanime dell'aviatore amico fraterno di Paolo Tarsis, caduto in un audace cimento, ritroviamo la giovane donna «col suo segreto» di struggenti fantasie inespresse, con il fascio di rose e il «nastro» ritagliato da una «cintura azzurra», travagliata dal pensiero di essere «la fidanzata segreta di un'Ombra» (*Rom.* II, pp. 611 sgg.); ma il *Forse che sì forse che no* è appunto il romanzo della passione erotica a contrasto con le forme eroiche della civiltà moderna, in cui, come d'Annunzio dichiara alla stampa, si esplora nei suoi meandri e nelle sue ambivalenze «la psicologia della fanciulla» (SG II, p. 1432). ←

[59]L'esame del dattiloscritto dei *Giorni funebri* nelle sue varianti autografe svela l'identità del pilota di cui d'Annunzio registra la titubanza a subentrare a Miraglia nell'impresa di Zara ereditandone il nietzschiano «amore del fato»: si tratta di Luigi Bologna, con il quale, il 16 gennaio 1916, lo scrittore compie il volo chiuso dal brusco ammaraggio nelle acque di Grado che provoca la ferita fatale all'occhio destro. Ovvia, in questo caso, l'intenzione di rimuovere dal referto ogni sospetto di risentimento.

Del resto, come sottolinea alla fine l'*Annotazione*, d'Annunzio non esiterà ad affidare il suo primo volo dopo la guarigione, il volo della rinascita, proprio a Bologna (e la circostanza avrà sulla stampa ampio risalto), prendendo posto sull'apparecchio da lui pilotato nella «giornata di Parenzo», il bombardamento della piazzaforte austriaca in Istria effettuato da una squadriglia italiana il 13 settembre 1916. Ma cfr. anche, risalendo ai giorni in cui prende corpo il progetto originario di «una nuova contemplazione della morte», la lettera ad Albertini del 30 dicembre 1915: «Non potrò mai consolarmi. Il valore del mio compagno è provato anche da questo: che non ho ancor trovato nessuno il quale voglia rischiare con me il gran volo. Avevo chiesto di compierlo il giorno stabilito, all'alba del 23 (gloriosa giornata, raggiante tra nebbia e nube); e non ho trovato un compagno né l'Ammiraglio ha avuto cuore di "comandarlo"! Era la sola onoranza degna del caduto. Invece Sant'Andrea sembra esanime. I superstiti hanno tentato di abbandonare il posto, di andare altrove, di sbandarsi. Ora tutti conoscono quale uomo sia stato spinto alla morte; e si parla di rimorsi! […] / Tutti i miei disegni per la primavera ventura, così belli e così arditi, son caduti con lui. Egli aveva una così gran fede in me che il giorno innanzi di morire, diceva al comandante Valli: "Se proponessi a d'Annunzio di andare al Polo, salirebbe subito sul suo seggiolino e non si volterebbe mai indietro". Ora non so che farò e come forzerò il destino. Un'impresa bella diventa un'impresa disperata. / Il miglior pilota rimasto è un ebreo; e non verrà se non sarà "comandato"» (*D'Annunzio-Albertini*, pp. 326-7). Ma in un ordine più generale, come ha ben visto la Riccardi, l'eliminazione di nomi di luoghi e di persone dal dattiloscritto alla versione finale risponde all'impulso o alla sfida di proiettare l'aneddoto del quotidiano nell'aura dell'ignoto di una memoria senza tempo. Per chi comunque sia desideroso di scioglierne i geroglifici, resta possibile una precisa identificazione: nel militare che interviene contro d'Annunzio sostenendo l'inopportunità di dare corso all'impresa dalmatica è da ravvisare Carlo della Rocca; la «trattoria» in cui si svolge la cena senza gioia degli amici privati di Miraglia è il ristorante Pilsen; l'uomo che dall'interno del locale si fa incontro allo scrittore per vincerne l'improvvisa riluttanza a entrare è il suo segretario Tom Antongini; più innanzi nel testo, il messaggero che avverte d'Annunzio dell'arrivo a Venezia dell'amica di Miraglia è Roberto Papini. ←

[60]Appare tipica della scrittura notturna, quasi un principio di forma interna, l'osmosi o il corto circuito tra sensazione fisica e astrazione in una densità fulminea di sinestesia allucinata, come nella *Leda senza cigno* (da «Par di fiutare in ogni pensiero un odore di melma in fermento» a un «dolciore sanguigno» o a una «doglia primaverile») così nel commentario delle tenebre, ove le «soavità gelide» del cielo e della laguna di Venezia si allineano, ad esempio, a «Del cielo non rimane in me che il deserto di cenere», «Il silenzio e l'albore sono un solo sentimento funebre», «L'ombra ha lo squallore dell'abbandono», «un sole disastroso», «l'attesa senza volto ventilava un che di candido in mezzo al fumo». Il fenomeno trova riscontro anche in altri lettori italiani di Rimbaud delle nuove generazioni protonovecentesche. Si pensa subito a Campana, i cui *Canti Orfici*, nella povera edizione faentina del 1914, giungono dalla Versilia nelle mani di d'Annunzio accompagnati da una fervida dedica dell'autore: «Dalla casa vostra di Marina / con grande amore e con / grande ammirazione. / Dino Campana / Villa Alba 16 Ottobre 1916»; e a giudicare dai segni di lettura, l'attenzione dello scrittore notturno pare concentrarsi soprattutto sulla attonita *Klangfarbenmelodie* di *Genova*. Ma in questo caso di là dai rapporti genetici conta l'affinità fattuale: e basta rammentare, negli *Orfici*, la serie «una vaga gravezza rossa», «il bianco delicato mistero», la «luce catastrofica», il «velario d'oro della felicità», l'«azzurrina serenità», «un vago prurito bianco», la «rossa velocità» che connota la pittura di Soffici, «la Falterona verde nero e argento: la tristezza solenne della Falterona». Si veda anche, allora, l'incipit di un testo di guerra di C. Carrà, *Marcia nell'aurora*, in «La Brigata», aprile 1917: «L'opale dell'aria gommoso dondola sotto l'arco flessuoso dei violetti». ←

[61]Nel tono dell'elegia, e non dell'orrore, il gesto è rievocato anche nella *Licenza*: «Il mio compagno sepolto m'era prossimo, come quando mi chinai verso le sue scarne mani violacee, prima che il coperchio di piombo fosse sigillato dalla fiamma che già ruggiva e dardeggiava presso la cassa lunga come la sua spoglia» (*Rom.* II, p. 1005). ←

[62]Comparso dapprima sotto le specie di una visitazione onirica, e poi sotto quelle di una «allucinazione» ossessiva, l'uomo col mantello nero si ripresenta ora per sineddoche, introdotto dall'articolo determinativo e senza didascalia esplicativa. Anche di qui traspare come d'Annunzio muova verso

una forma aperta di coerenza narrativa, per indizi o segnali allusivi, che postula l'ermeneutica integrativa del lettore in quanto svela e nasconde un ordine più profondo di quello del principio di ragione, in una ricerca di figure e prospettive straniate ed enigmatiche che per esempio, entro le *Prose di ricerca*, trova riscontro anche nel proposito della *Contemplazione della Morte* e del *Vangelo secondo l'Avversario* di scrutare la storia di Gesù dal punto di vista del «discepolo temerario senza nome», il misterioso «giovine dalla sindone, vestito di lino sopra la carne ignuda» evocato dal *Vangelo secondo Marco* (cfr., al riguardo, F. Kermode, *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*, Cambridge 1979; trad. it. *Il segreto nella Parola. Sull'interpretazione nella narrativa*, Bologna 1993, pp. 73-101). ←

[63]Un'analoga osservazione si legge in un taccuino veneziano risalente al giugno 1896: «A Rialto tutte le barche (da Malamocco, da Chioggia, dal Lido) cariche di verdura e di frutta. È la vigilia di Sant'Antonio (12 giugno). Una barca è piena di ciliegie e di *gigli*» (AT 2, p. 26). Ma soprattutto il floreale funebre del rito per Miraglia porta allo scoperto la presenza volubile e segreta del motivo della danza, qui una pagana «teoria sacra», su cui insistono gli interventi aggiuntivi dell'autore sul dattiloscritto dei *Giorni funebri*, ove originariamente esso era appena accennato. ←

[64]Sul Casino degli Spiriti e i suoi giardini ombrosi, scenario della «vita lieve» vissuta a fianco di Miraglia in contrappunto con la guerra, indugia una pagina della *Licenza*: «Il domani, verso sera, visitammo quel giardino bacìo che sta tra la Madonna dell'Orto e la Sacca della Misericordia, piantato dal procuratore di San Marco Tomaso Contarini…» (*Rom.* II, p. 1003). Il giardino e il palazzetto prospiciente erano di proprietà di una famiglia inglese, i Johnston, intrinseca della Duse (cfr. G. Damerini, *D'Annunzio e Venezia*, cit., p. 76). Ma il testo del *Notturno* si arresta a un cenno allusivo, per gravitare poi subito dopo verso un altro taccuino veneziano dell'estate 1896, già fruito nel *Fuoco* per la serenata notturna alla «bella Nineta» e la sua musica languida del piacere effimero, «come in una stampa di Pietro Longhi»: «*La notte lunare*. La bocca del Canalazzo presso la Salute è piena di barche illuminate, cariche di musici e di cantori. Le gondole seguono, piene di donne che ascoltano i suoni» (AT 3, p. 43; *Rom.*

II, pp. 276-80). Le «barene» sono i lembi di terra che emergono dalla laguna durante la bassa marea. ←

[65]Del discorso pronunciato nell'occasione da d'Annunzio esiste in realtà un ampio canovaccio scritto, affidato a un taccuino: cfr. AT 35, pp. 300-1. Il testo dell'orazione funebre, subito pubblicato nella «Gazzetta di Venezia» sotto il titolo *Le solenni esequie del tenente Miraglia. Il discorso di Gabriele d'Annunzio*, si legge ora in SG II, pp. 869-70. ←

[66]Con il nome di Rosalinda, di ascendenza shakespeariana (da *As you like it*), che affiora a sostituire il primitivo «Violetta» nel dattiloscritto dei *Giorni funebri*, d'Annunzio chiama l'amante di Miraglia. Su di lei si fermano anche altre annotazioni del *Diario triste*, poi escluse dalla compagine del *Notturno*: «L'americana trasformata in veneziana. La bauta. I primi tempi. Le cene al Casino degli Spiriti. Il marito. Il dispregio e l'ostilità di Beppino, al principio. L'avventura casanoviana. La passione accesa d'un tratto in lei, l'incredulità di lui… I miei dubbi». Vero è che nella prospettiva rovesciata del commentario delle tenebre e del suo microcosmo malato («Alla luce della morte bisogna contemplare la vita», si legge in un appunto preparatorio registrato sulla c. 22807 dell'APV) le immagini della «vita lieve» e dei suoi intrecci amorosi non possono non ridursi a un contrappunto appena accennato di allusioni misteriose e suggestive: per ripetere una formula della *Leda*, quasi figure di un pastello immerso nell'acqua. Ciò vale anche per il seguito immediato del testo, che dopo l'anticipazione dei «luoghi delle nostre delizie» («Sere d'estate, sere di luna; gondole piene di donne…») introduce il ricordo di una «notte d'estate» gaia e sensuale, già attraversata, però, dal presagio della morte. Sullo sfondo di un appunto di taccuino del 23 dicembre («Le fondamenta nuove – il Casino degli Spiriti – Il ricordo della fosforescenza intorno alle mura di S. Michele quando Violetta era là (quella di iersera) Il principio dell'amore»; AT 35, p. 298), il passo elabora un paragrafo del frammento diaristico del 4 gennaio 1916, in cui si registra un fugace incontro erotico con la donna che d'Annunzio soprannomina Melitta; reduce da un amplesso convulso e senza amore nella felze di una gondola, lo scrittore è ricondotto misteriosamente dinanzi alla casa del compagno morto, nella corte Michiél: «È morto da due settimane. È nella terra. Che cosa è divenuto il suo corpo? Già la cosa informe e senza nome? La sua carne e le rose bianche fanno un

solo marciume tra le fasce dei suoi poveri piedi rotti? / Sono trasportato dalla visione nell'isola dei sepolcri. Vedo intorno alle mura le anella e le ghirlande della fosforescenza estiva, quando eravamo nella gondola con Violetta che cominciava ad amarlo ed egli aveva dell'amore il disdegno amaro e voluttuoso ch'era in me dianzi in quell'altra gondola…» (*Diari di guerra*, p. 264). La redazione finale porta in primo piano la figura della «fosforescenza», con la sua valenza metaletteraria, ritrascrivendola subito come «melodia luminosa», che nel dattiloscritto sostituisce un precedente «sciacquio luminoso» e provoca, in contiguità con la böckliniana «isola dei morti» di San Michele, la successiva giunta autografa di «Egli la udiva, la vedeva. Egli aveva là il suo luogo profondo». Qualche pagina prima, nell'episodio delle ghirlande funebri, una logica non dissimile motiva l'inserto correttorio, su «corone multicolori», di «il giallo grida, il rosso squilla». Accostarsi all'unità originaria della vita percettiva vale per d'Annunzio una rivelazione di *thanatos*. Per la sua ambivalenza irriducibile, la sinestesia riporta alla mente il poema in prosa tristaniano che apre il capitolo finale del *Trionfo della Morte*: «All'approssimarsi d'Isolda e della Morte, egli credeva *udire* la luce […] La luce era musica; la musica era luce» (*Rom.* I, pp. 985-6). ←

[67]Il «palazzo dei Leoni», o Venier, è la singolare «casa mozza» sul Canal Grande dimora della marchesa Luisa Casati, su cui il testo tornerà più innanzi; cfr. la nota 17 alla *Terza Offerta*. Ma la sua architettura fantastica s'intreccia sin dall'inizio alla storia del *Notturno* e al suo tessuto *in fieri* di immagini dominanti correlate. Non a caso la visione, qui trascritta puntualmente dai *Giorni funebri*, si reitera e si rinnova nel diario erotico del 4 gennaio 1916, integrata da un rimando letterario esotico e favoloso: «La casa Venier dei Leoni ha il suo aspetto di tempio in rovina nella jungla, ricorda una visione di Rudjard Kipling: sembra isolata in un sogno, con le sue finestre accecate dalle piante flessibili, con le sue gradinate che ammanta la vite vergine, con i suoi cipressi che sovrastano il muro biancastro. Qualche grande gabbiano svolazza davanti al palagio deserto, grigio e fantastico come un vipistrello o come un vampiro notturno» (*Diari di guerra*, p. 261). Al narratore anglo-indiano, noto e caro a d'Annunzio sin dagli albori del secolo e ora, come lui, apologeta della guerra sul «Daily Telegraph» (cfr. SG II, pp. 501, 550 e 1754), sembra già rinviare la

percezione nel cadavere di Miraglia di un «principe [nel dattiloscritto, «rajah»] indiano col turbante bianco». Resta invece in primo piano, perturbante, l'evocazione anche ritmica di un memorabile paradigma dantesco, da *Inf.* XIV, 29-30: «piovean di foco dilatate falde / come di neve in alpe sanza vento». Già nella *Contemplazione della Morte*, la «landa sabbiosa» e affocata del Terzo Girone costituisce per d'Annunzio il termine analogico più adeguato di una condizione spettrale, ove la parvenza umana non getta più la propria ombra; e il motivo si riproduce nel *Notturno* anche più innanzi, non senza che un richiamo esplicito a *Inf.* XIV, 40-1, avvalori la secolarizzazione della pena dantesca nella prigione moderna della sofferenza del corpo: «Resto nel buio, supino e immobile come i dannati del terzo girone sotto la pioggia di fuoco […] E non posso scuotere da me l'arsura come faceva "la tresca delle misere mani" laggiù nell'Inferno […] Ora quella fiamma si moltiplica in falde di fuoco penose». La metafora del volo come tessitura, già attiva in *Lungo l'Affrico* di *Alcyone*, si propone particolarmente intensa nella *Leda senza cigno*, «ove le spole delle rondini tessono il velo violetto della Malinconia» (*Rom.* II, p. 888). ←

[68]Sull'amante di Miraglia d'Annunzio esprime un giudizio sprezzante in un passo dei *Giorni funebri* poi lasciato fuori dal *Notturno*: «Questa donna non m'interessa. Interessava lui, veramente? Il suo dispregio per queste piccole creature false era tanto sincero. / L'accento tra americano e veneziano, stucchevole» (cfr. C. Riccardi, *Autografi inediti*, cit. e *Gabriele d'Annunzio: taccuini, diari, lettere. Nuovi documenti sulla genesi del «Notturno»*, cit., p. 381). Vero è che anche per il tragitto in gondola con Rosalinda, chiuso da un brusco congedo, d'Annunzio attinge alle pagine diaristiche del 4 gennaio, relative alla «sera d'amore perigliosa» con Melitta: ritroviamo qui, infatti, «il felze […] funebre» (ma come «una bara di terza classe, un feretro per mendicanti») e dall'«aria […] irrespirabile», «il trasporto funebre, sopra l'acqua morta, giù per le rive grasse e fetide», «il fetore della marea bassa» e delle «pietre che puzzano», mentre sulla riva «un fantasma passa con un lumicino che sembra il pollice acceso d'uno scheletro nottambulo» (*Diari di guerra*, pp. 261-3). Ed è come se nella figura dell'amica di Miraglia, che del resto la *Licenza* chiama senz'altro «il misogino» (*Rom.* II, p. 1006), si riverberasse l'esperienza con Melitta di un eros degradato a sentimento acre del nulla della materia, tessuto di

amarezza e persino di disgusto, per avvalorare a contrasto l'identificazione con l'anelito puro che accomuna la «coppia» virile. ←

[69]Simmetrica alla congerie di ricordi che invade il presente della scrittura introducendo i «giorni funebri» e che con la sua funzione prolettica costituisce palesemente un inserto *a posteriori*, l'enumerazione che suggella il ritorno del passato «con tutti i suoi aspetti, con tutte le sue vicende» se ne distingue per l'apparizione enigmatica di particolari irrelati, senza corrispondenza nel resoconto testé fornito della cerimonia nell'«isola dei morti»: e nella sua trama scucita di memorie o trasognamenti improvvisi il testo non esita ad assumere le specie dell'incompiutezza e della casualità, trasformandosi per un istante in un palinsesto di figure sbarrate nel loro mistero. Tali particolari trovano invero riscontro solo fuori dal *Notturno*, negli appunti annotati sui Taccuini a ridosso della morte di Miraglia («Le campane campane campane Lo squittio d'un uccello / I cipressi Il cielo grigio L'erba melmosa Le pietre tombali che vacillano sotto il piede – / […] Il chiostro quadrato – con le sue arcate e le sue colonne nerastre, col tetto bruno – / Il pozzo di marmo bianco e marmo di Verona – coi tre gradi. Le lastre sconnesse del lastrico, l'erba nelle commessure / Accanto alla porta della Camera di deposito – Una lapide antica di Regina Carazzolo»; AT 35, pp. 298-9), gli stessi poi fruiti a un più compiuto grado di elaborazione per la visita al «cimitero dei marinai» che la *Licenza* colloca nel giorno del «solstizio estivo», il 21 giugno 1916: «M'imbatto nella porta grigia del deposito, che è chiusa […] Come si sono alzate le erbe negli interstizii delle lastre sconnesse, intorno al pozzo francescano! […] Odo il lagno rauco d'una sirena che lacera laggiù la laguna torpida […] Tutte le pietre delle tombe si smuovono sotto il mio passo […] Vedo non so che cosa dolce e miserabile: in un campo di fango rappreso, un mucchio di piccole croci, di poveri segni, di ghirlande secche…» (*Rom.* II, pp. 1054-5). Nella *princeps* la fine della *Prima Offerta* è segnata da un'incisione di De Carolis con una figura riversa, precipite in volo in un nimbo di ali. ←

SECONDA OFFERTA

[1]Nella *princeps*, anche la *Seconda Offerta* è introdotta da un'illustrazione raffigurante una Sibilla, «che scrive intera, e l'ala di dietro» (come chiede

d’Annunzio nella lettera a De Carolis del 26 febbraio 1917), le mani posate sul cumulo dei cartigli. Sulla scena della scrittura, nella bocca ancora una volta il «sapore metallico dell’iodio che circola nel mio corpo»; iniezioni di iodio erano parte integrante della terapia cui il poeta era sottoposto; ma Emilio Cecchi, nella sua *Esplorazione d’ombra* (in *Omaggio a d’Annunzio*, fasc. f.s. di «Letteratura», marzo 1938, p. 255), rinviava allo sp,ettrale «savour of poisonous brass and metal sick» dell’*Hyperion* di Keats), si contempla un altro tragico evento luttuoso, il secondo appuntamento mancato con il destino anticipato all’inizio della *Prima Offerta*. Di ritorno da un volo di bombardamento su Lubiana, il Caproni 630 *Aquila romana* su cui avevano preso posto il pilota Luigi Bailo, il capitano Oreste Salomone e il tenente colonnello Alfredo Barbieri, comandante del campo di aviazione di Gonars presso Pordenone, era stato fatto bersaglio del fuoco dei caccia nemici. Dopo che Barbieri era stato ripetutamente colpito al capo dalle raffiche di mitragliatrice, Bailo, ferito, aveva eroicamente fatto scudo del suo corpo a Salomone, che era così riuscito a riportare il velivolo alla base con il suo carico di morte. D’Annunzio aveva assicurato la sua partecipazione all’impresa, da lui fortemente caldeggiata, ma era stato trattenuto all’ultimo momento dall’arrivo a Venezia, il 20 febbraio, del ministro della Marina, che aveva accompagnato all’Arsenale a prendere visione del nuovo apparecchio idrovolante progettato da Luigi Bresciani: proprio su questo prototipo l’amico di Miraglia troverà a sua volta la morte durante un volo di collaudo, come si ricorda all’abbrivo della *Terza Offerta*. Partito in automobile per Pordenone all’alba del 21 febbraio D’Annunzio vi era giunto troppo tardi, dopo che Barbieri aveva preso il suo posto. Ma il drammatico episodio di Gonars si intreccia alla storia del *Notturno* anche per altri fili. Proprio in tale occasione d’Annunzio ebbe la piena rivelazione della gravità, a lungo sottovalutata, della ferita all’occhio riportata nell’incidente di volo occorsogli il 16 gennaio nelle acque di Grado, come comprovano concordi la testimonianza di Ojetti (cfr. *D’Annunzio amico-maestro-soldato, 1894-1944*, Firenze 1957, p. 92) e il diario della Sirenetta: «Giunto la sera a Cervignano, appena solo nella sua stanza, si era guardato nello specchio chiudendo la palpebra sinistra, come era uso fare ogni sera per vedere il progresso del male nell’occhio destro. / Nello specchio egli non vedeva più che una piccola striscia della sua fronte, tutto il resto era coperto da un velo nero» (R. Gravina, *Il «Notturno» della Sirenetta*, cit., p.

80). Ecco allora, dopo una prima visita all'ospedale da campo di Cervignano, il ritorno precipitoso e non senza rischi alla Casetta rossa, la diagnosi inesorabile degli specialisti, la prescrizione categorica del buio e dell'immobilità. Tre giorni dopo, il 25, attraverso una lettera ad Albertini, il poeta soldato decide di rendere pubblica la notizia della cecità che lo minaccia. Secondo la ricostruzione di C. Riccardi, *L'elaborazione del «Notturno»*, cit., pp. 39, 44-5 e 56, la sequenza relativa allo sfortunato raid di Lubiana, al ricordo rivissuto del campo di Gonars e al colloquio con il superstite ferito, i cui frammenti non sempre trovano riscontro nel tracciato dei cartigli, risale a una fase di poco successiva alla costituzione del cosiddetto manoscritto di Renata (e alla pubblicazione della *Licenza*), tra l'autunno del 1916 e la primavera del '17. Certo l'idea di un gioco del destino e del suo piano imprevedibile di una sostituzione sacrificale costituisce una presenza ossessiva immediata e tenace, come rivela la lettera a Manfredi Gravina del 19 marzo 1916: «Penso sempre al capo penzoloni di Alfredo Barbieri, che doveva essere il mio» (*D'Annunzio-Gravina*, p. 119). E nel testo il motivo di ascendenza petrarchesca della visitazione di un fantasma amico nella stanza del poeta infermo (cfr. *RVF* CCCXLII e CCCXLIII) si ripropone e si rinnova a contatto con l'esperienza ineludibile della guerra moderna, attraverso l'immaginazione dinamica del letto con la sua «proda» trasformato in apparecchio alato che sbanda e precipita. Al Vittoriale si conserva una serie impressionante di inquadrature fotografiche in cui lo scrittore è ritratto mentre esamina la carlinga e la fusoliera dell'*Aquila romana* lordate per ogni dove di sangue rappreso. ←

[2]I segni della pioggia sui vetri della finestra sono assimilati alle strisce di bava lasciate dal passaggio di una lumaca. E si pensa (se non alla «traccia madreperlacea di lumaca» del *Piccolo testamento* nella *Bufera* di Montale) alla «fila interminabile di bruchi» della *Leda senza cigno*, anch'essi, «con la contrattura lieve e spaventevole delle *loro* miriadi di anelli», «oggetti rivelatori» di una incombente presenza della morte (*Rom.* II, pp. 883-4). ←

[3]Del colloquio con il «superstite» (e il *Notturno* si chiuderà riproponendo, a parti invertite, l'incontro con l'ombra di Salomone: «È uscito dal sepolcro Oreste Salomone per venire oggi al mio capezzale?») è traccia nella lettera ad Albertini del 25 febbraio 1916: «L'altro giorno entrai nella stanza del capitano Salomone pochi minuti dopo la visita del generale

Cadorna, che gli aveva portato il premio ambito da tutti i valorosi», ossia la medaglia d'oro qui evocata poco più avanti nel testo (*D'Annunzio-Albertini*, p. 340). ←

[4]Nella rappresentazione della catastrofe aerea al mito pagano di Icaro si affianca il segno cristiano della Croce, coerentemente alla simbologia cristologica in cui si sdoppia la storia di Passione del *Notturno*. Cfr. più innanzi la meditazione del Venerdì Santo. Il motivo si ripropone in forma analitica in un discorso di guerra del 25 marzo 1918, subito apparso sulla stampa e poi raccolto nel volumetto *La riscossa* (1918) con il titolo *L'ombra delle ali e l'ombra della croce*: «Lo sanno i vivi, lo sanno i morti. L'ombra della macchina alata è simile all'ombra del legno di sacrificio e di salvazione. Quando, in un giorno omai lontanissimo […] sul campo di Gonàrs squallido come un calvario spianato, scorsi l'apparecchio condotto da Oreste Salomone con la soma funerea, tutto asperso di sangue, la similitudine mi apparve. Le sue doppie ali traverse, fra la prua e i timoni, formavano la croce cruenta» (SG II, p. 737). ←

[5]Per l'evocazione del proprio ruolo nei giorni convulsi che sanciscono l'intervento dell'Italia in guerra, lo scrittore del *Notturno* rimanda a due momenti cruciali del «Maggio radioso»: dapprima il discorso da lui proferito *Dalla ringhiera del Campidoglio il 17 di maggio 1915*, con il rito grandiosamente scenografico incentrato sulla spada di Nino Bixio, e poi, *à rebours* dalla linearità cronologica, *L'accusa pubblica pronunziata nell'adunanza del popolo la sera del 14 maggio 1915*, ossia il veemente attacco sferrato a Giolitti allorché le temporanee dimissioni del governo Salandra minacciavano di ridare inaspettatamente vigore alle sorti, e alle trame, del partito neutralista. Le due orazioni sono raccolte in *Per la più grande Italia*. Ma per il *Notturno* d'Annunzio si avvale di due pagine di taccuino scritte a ridosso degli eventi. Come avverte Carla Riccardi, che le ha rinvenute e pubblicate (cfr. *Gabriele d'Annunzio: taccuini, diari, lettere*, cit., pp. 371-7; ora anche in *Diari di guerra*, pp. 112-4), esse accompagnavano, intercalate nei luoghi relativi, la copia del *Notturno* che nel novembre del 1921 d'Annunzio fa pervenire ad Arthur Meyer, lo spregiudicato, brillante direttore del parigino «Gaulois». Le riproduciamo integralmente, nell'ordine del loro impiego nel commentario delle tenebre: «Al Campidoglio – 17 maggio // La folla enorme – brulicante, urlante – Il

cavallo verde di Marco Aurelio – Le risse delle rondini – La salita – Il delirio della folla – Il discorso. La voce risonante – I volti innumerevoli – Le grida – Il balcone del davanzale coperto di piombo. *La spada di Nino Bixio*, ricurva come una scimitarra. La lama con suvvi i nomi delle vittorie. Il bacio su la sciabola sguainata. La perorazione – Il delirio – Il ricevimento nelle grandi sale del Campidoglio. Il bicchiere d'acqua. Il sindaco. Le donne che mi baciano le mani – L'uscita – l'automobile quasi portata. I giovani ardenti che si gettano contro le ruote. Le risse delle rondini. Il tramonto di fiamma. Il respiro immenso di Roma. / A un tratto, lo squillo della grande campana capitolina. La folla ammutolisce. La vettura si ferma. Il rombo del bronzo. È lo "stormo", il "tocsin". Poi un grande urlo. Viva la guerra! / I fiori, i nastri, le bandiere, gli occhi lampeggianti. I visi degli operai. La plebe *sublimata*. *La bandiera rossa di Trieste continuamente sul mio capo. Il trionfo di Ottaviano – La sommessione a Roma del Bacino Mediterraneo»; «14 maggio – / Risveglio angoscioso – Il tradimento. / La sera all'Associazione della Stampa – Discorso – Al Costanzi – Folla immensa, ardente. I garofani rossi – L'inno di Mameli – Una nipote di Mameli si presenta – La folla vuole che parli dal palcoscenico. Discorso fatto con semplicità e precisione. / Le barricate – L'uscita – Le nuvole rossastre nel cielo – I cavalleggeri. I cavalli maremmani. Il saluto dei soldati – Tocco la groppa con la mano – Il passaggio dei soldati stanchi, di sotto agli alberi della via – / Il passaggio dei cavalli». Non stupisce che nel dedicare il *Notturno* ad Arthur Meyer (1844-1924), lo scrittore si definisca «son ami de l'An 14». Con Meyer, nazionalista ardente oltre che figura di spicco della mondanità parigina (sua, tra l'altro, l'idea del Museo Grevin, il celebre museo delle cere), strenuamente antidreyfusardo nonostante l'origine ebraica, d'Annunzio aveva stretto allo scoppio della Grande Guerra un intenso sodalizio: e a lui è indirizzata, in forma di lettera aperta dal fronte, *La Chanson de Saucourt* (in «Le Gaulois», 24 settembre 1914), testimonianza precoce dell'impegno dannunziano a fianco della «sorella latina», ove già affiorano «les laisses rudes d'une chanson de geste» (cfr. SG II, pp. 829-33 e nota relativa). Ai documenti raccolti dalla Riccardi aggiungiamo il testo del telegramma che d'Annunzio invia a Meyer da Roma in quello stesso 17 maggio e che, con la sua effervescenza di formule a effetto, viene pubblicato il giorno successivo sul «Gaulois»: «Cette bataille est gagnée. Je viens de parler du haut du Capitole, à une immense

foule en délire. Le tocsin sonne, les cris montent vers le plus beau ciel du monde. Je suis ivre de joie. Vous verrez, après le miracle français, le miracle italien». Ma degno di riflessione risulta anche l'entusiastico commento con cui il direttore parigino accompagna nell'occasione il messaggio dannunziano: «Nous autres, quand, au début, nous nous sommes mis en route vers la Belgique, vers l'Alsace, nous ne soupçonnons pas les atrocités de la guerre qui nous attendait. Les Italiens, eux, les connaissent. Cette guerre où ils s'engagent, ce n'est pas Magenta, ce n'est pas Solférino, c'est la lutte dans les tranchées, ce sont les bombes asphyxiantes, les monuments massacrés, la population civile emmenée en exil, les femmes et les enfants exposés sur le front des troupes ennemies comme des boucliers vivants. Sur toutes ces horreurs, d'Annunzio a jeté les splendeurs de son verbe magnifique. L'Italie n'a plus rien vu que les radieuses images évoqués par le poète patriote, pareil à un autre Tyrtée. / Honneur à lui! / Gloire à elle!». E in effetti la pagina del *Notturno* appare dominata dall'ebbrezza della parola che si fa azione, mito vissuto dell'immaginario collettivo, mentre ribadisce, dopo gli anni dell'esilio in terra di Francia, l'antica vocazione del poeta a essere «uomo rappresentativo» della propria stirpe multanime e una, non senza recuperare in un tessuto circolare di iterazioni e simmetrie il proposito, espresso al tempo del discorso di Quarto, di intonare le lasse di una nuova canzone di gesta. Ma l'intenzione epica soggiace poi al processo di stilizzazione e di spiritualizzazione della memoria, in una distanza che, a cominciare dal motivo ricorrente dei «vólti» (attestato da uno dei cartigli della cecità, c. 22691: «Le apparizioni dei visi ignoti evocano la folla di maggio / Episodio della lucciola al Priorato di Malta»), contempera il pathos e l'enfasi sacrale con la consapevolezza trepida del destino ormai svelato della guerra e della morte di massa ←

[6]Assimilata la moltitudine a una materia incandescente e informe da plasmare, riaffiorano non a caso i termini tecnici dell'arte dello statuario o del fonditore, così come si presentano in *La resurrezione del Centauro*, la prosa del 1907 poi raccolta nel *Compagno dagli occhi senza cigli*, con la sua evocazione della travagliata fornace di Benvenuto Cellini: «Un uomo ha tolto il mandriano "che così si chiama quel ferro con il quale si percuote la spina" e, per averlo pronto, l'ha portato là d'onde è per uscire il bronzo

liquido». Il «mandriano» designa il ferro a lungo manico lievemente sagomato in punta per battere le serrature o chiavette della fornace, ossia le «spine»: così si sollecita e si regola il flusso del metallo fuso. Cfr. anche una meditazione di guerra della *Licenza*: «La materia del mondo è di nuovo incandescente, come il massello che deve patire l'incudine e il maglio; è in fusione come il bronzo che deve colare per tutti i rami di gitto a riempiere la forma cava» (*Rom.* II, p. 959). ←

[7]L'immagine, che compare anche nel discorso di Quarto del 5 maggio 1915, l'*Orazione per la Sagra dei Mille*, corrisponde alla convinzione dannunziana che il ventesimo secolo costituisce il culmine dei tempi, con la divinizzazione dell'uomo sancita dal dominio tecnologico sulla natura. Non a caso essa si impone in rapporto all'eccitante mondo nuovo dell'aviazione. Stando ai resoconti stenografici sulla stampa, la figura del «flutto decumano» regola infatti la perorazione finale della conferenza *Per il dominio dei cieli*, tenuta nelle città italiane nei primi mesi del 1910, e si ripropone in chiusa dell'intervista (in realtà, una «autointervista») al «Matin» del 3 maggio 1910, *Gloire à l'aviation et à la France. Hymne parlé:* «L'homme occupe l'empire du Dieu qui abdique et célèbre un hyménée avec Basileia, avec la domination dans une immense joie ailée. "Levons l'hymne de la victoire au plus puissant des dieux!" chante le chorus final. Ainsi peut-être chanterai la vague du siècle qui naît, quand elle sera lourde. C'est la vingtième: dix et puis encore dix siècles se résument en lui. *Fluctus decumanus* était appelée cette dixième vague qui venait avec une force plus grande des neuf qui la précédaient et des neuf qui la suivaient. Ce siècle ressemble à un *fluctus decumanus*, car il apporte la plus grande puissance de vie. Une autre strophe sera ajoutée à l'hymne et les générations à venir l'entendront, ivres de nouveauté, à travers le vent de leurs ailes: "Gloire à l'homme dans le plus haut des cieux, car l'homme est le seigneur des choses créées!"» (SG II, p. 1439). ←

[8]Al centro fra le due scene di esaltazione collettiva, sempre sullo sfondo di Roma ritrovata (ma si tratta, ora, della città del proprio mito personale, ove il pescarese era giunto diciottenne assetato di vita e di gloria), d'Annunzio colloca una prosa insieme lirica e riflessiva, tessuta di scavo analitico («Ricercando me stesso, non ritrovavo se non la mia malinconia. Ricercando il mio silenzio, non ritrovavo se non la mia musica»), ricordi

struggenti degli errori e delle speranze della giovinezza, allusioni lievi alle esperienze in cui aveva conosciuto il piacere senza limiti di amare l'amore. Più che mai appare valido l'anagramma su cui lo scrittore insiste sovente anche nel tempo della guerra e dell'impresa fiumana: «Roma Amor». E non stupisce che egli vi rivisiti anche i luoghi della propria letteratura giovanile, si tratti di una delle *Romanze* della *Chimera* («Dolce nella memoria / quella vista si leva. / Su l'Aventino ardeva / lento il giorno: una gloria // come di bianche rose / versava il ciel su'l colle / e coprìa de la molle / neve tutte le cose. […] E parea che la terra / illuminasse il cielo»; *Versi* I, pp. 528-9) o delle passeggiate di Andrea Sperelli e Elena Muti nel *Piacere*: «per essi Roma s'illuminava d'una voce novella. Ovunque passavano, lasciavano una memoria d'amore. Le chiese remote dell'Aventino: Santa Sabina su le belle colonne di marmo pario, il gentil verziere di Santa Maria del Priorato, il campanile di Santa Maria in Cosmedin, simile a un vivo stelo roseo nell'azzurro, conoscevano il loro amore» (*Rom.* I, p. 88-9). Sennonché nello sguardo retrospettivo irrompe ora la prospettiva urgente del cimento di guerra che, come sappiamo dalle *Faville* parigine incorporate nella *Licenza* o dalle coeve dichiarazioni alla stampa, lo scrittore saluta «come la guarigione dei mali, la condonazione di tutti i falli, la rinnovazione della giovinezza e della potenza», suprema occasione di palingenesi individuale, oltre che collettiva (SG II, p. 1467; *Rom.* II, pp. 949-50), quantunque attraversata da un'ombra, forse già dalla consapevolezza, come si legge in una celebre lettera degli anni del Vittoriale a uno dei moschettieri di Fiume, Giovanni Comisso, che la vecchiezza non è se non «una pubertà disperata». Il contrappunto sottile e inquieto tra la giovinezza perduta e la «nuova stagione» che si apre con il ritorno in Italia e la partecipazione al conflitto si addensa alla fine nell'epifania fosforescente della «stella terrestre», che solo a posteriori (come avviene per la trasposizione fantasmagorica del concerto per cembalo nella *Leda senza cigno*: «Erano le sonate di Domenico Scarlatti»; *Rom.* II, pp. 887-9) svela la figura domestica e dimenticata di una lucciola. L'episodio risale realmente ai giorni in cui, a Roma, d'Annunzio vive l'ansia della nuova metamorfosi. Cfr. la lettera ad Albertini del 27 maggio 1915: «Roma è sublime di bellezza, pacata, serena. L'altra sera rividi, sotto la luna, il priorato di Malta, e la *prima lucciola* dopo sei anni! La inseguii lungamente, lungo il bel muro, senza riuscire a

prenderla. Ma chi mi consolerà di non essere entrato in Aquileia e in Grado coi nostri soldati?» (*D'Annunzio-Albertini*, p. 276). ←

[9]Si allude al mito di Meleagro, con le sue numerose varianti (da Omero a Bacchilide, da Ovidio a Dante): figlio del re degli Etoli, Meleagro era destinato a vivere per decreto delle Parche quanto un tizzone gettato nel fuoco dalle dee al momento della sua nascita; la madre Altea sottrasse il tizzone al fuoco, lo spense e lo nascose, finché Meleagro, adulto, non ne uccise i fratelli: al colmo dell'ira Altea ributtò allora il tizzone nel fuoco e la vita di Meleagro si consumò con esso. Già oggetto di una rapida evocazione in *Laus Vitae* X, vv. 118-21, il mito diventa poi motivo ricorrente dell'oratoria di guerra dannunziana: cfr., ad esempio, l'orazione *Alle reclute del 1900*, pubblicata sul «Corriere della Sera» del 5 maggio 1918 e raccolta in SG II, p. 740. ←

[10]Attraverso un avvertimento della memoria olfattiva l'elaborazione del Taccuino del 14 maggio 1915 si arricchisce di un rimando agli anni remoti della giovinezza: alla fine d'agosto 1890, al tempo del suo primo arruolamento nel 14° Reggimento, 5° Squadrone dei Cavalleggeri d'Alessandria, d'Annunzio era stato trasferito per il completamento del servizio militare a Faenza, ove era giunto febbricitante per la malaria. Cfr. A. Andreoli, *Il vivere inimitabile*, cit., p. 168. ←

[11]Mentre prefigura di lontano, sul piano obliquo di una similitudine, il successivo episodio dell'incendio nella Landa (il «controfuoco» designa una cortina di fuoco che spira in direzione contraria a un altro incendio per arrestarlo), la visione endottica accoglie le immagini d'orrore di un evento bruciante d'attualità: il 21 febbraio 1916, con un massiccio bombardamento d'artiglieria, era iniziato lungo le rive della Mosa il lungo, drammatico combattimento noto come battaglia di Verdun; e nel mese di marzo si assiste allo sforzo più accanito da parte dell'esercito tedesco di vincere la resistenza delle truppe di Pétain e di assicurarsi le migliori posizioni. Sulla stampa, che certo d'Annunzio non cessa di seguire, l'offensiva tedesca sulla Mosa venne interpretata, forse a torto, come un attacco di valenza strategica decisiva, volto ad aprire la via di Parigi. Ma la pagina dannunziana, con la degradazione espressionistica del volto e del corpo dell'uomo in un viluppo tra animale e vegetale, insiste piuttosto sull'orrore senza nome della guerra di logoramento, di cui fa parte anche l'«etere» che si somministrava in gran

copia ai soldati destinati all’assalto per vincere la loro paura della morte. Del frammento offre una analisi persuasiva, tra visionarietà e memoria culturale, G. Bárberi Squarotti in *La tragicità notturna* (*D’Annunzio notturno*, cit., pp. 23-5). ←

[12]In un testo che trova il suo scioglimento di «liberazione» nel giorno della Pasqua non è certo senza significato l’indicazione cronologica che, per la prima volta collimante con il presente, àncora la pagina scritta alla «sera delle Ceneri», ossia l’8 marzo 1916. Ma all’abbrivo del periodo penitenziale che commemora la sofferenza del Dio uomo, la mortificazione della vista coinvolge in d’Annunzio un processo complementare di educazione e di affinamento dei sensi, come ricorda anche R. Gravina (*Il «Notturno» della Sirenetta*, cit., pp. 87-8): «Nell’oscurità completa che racchiudeva la sua vita, le sue mani avevano acquistato una sensibilità straordinaria. Anzi egli le educava a riconoscere gli oggetti più svariati, dicendo con un tenue sorriso: “Bisogna bene che cominci ad abituarmi!” […] Sempre, o io o altri, gli portavamo dei fiori, ed egli li voleva sul suo letto per riconoscerne la forma con le sue dita e li accarezzava e li odorava felice come se un soffio di vita ardente e giovane fosse penetrato nella stanza. / Una volta ebbe un gran fascio di lillà bianchi ed egli non si stancava di toccarli, e tenendoli così tra le mani continuamente egli finì col distinguere con la sola sensibilità delle sue dita agili, i bianchi dai lilla. E ne ebbe una gioia infantile e volle provare e riprovare per essere sicuro di non ingannarsi. / Per lui essi rappresentavano la primavera che egli sentiva penetrare nella stanza non ostante le imposte chiuse. La primavera che egli sentiva nell’odore delle glicini che coprivano la facciata della Casetta rossa, e nel garrito delle rondini che avevano fatto il nido sotto il suo tetto». Quanto a «Nerissa», la «donatrice» dei fiori, le identificazioni che di solito si propongono (con l’appena quindicenne Ada Colantuoni, come suggeriva il Gatti, la Nerissa del tempo di Fiume, o con Jacur Bodrero Romanin, la crocerossina «martire coniugale» di un taccuino del 1918 poi ripreso nel *Libro segreto*: «Nerissa è casta come una clarissa»; cfr. Praz-Gerra, p. 1053) appaiono a conti fatti assai dubbie. Nelle liste della cecità d’Annunzio registra, in data 13 e 15 marzo, «la visita di Vera» (che in un caso reca con sé alla Casetta rossa «il fantasma della primavera», cc. 22681-2), ossia della contessa Vera Arrivabene, di cui egli discorre anche nel carteggio con

Manfredi Gravina. È noto d'altra parte che d'Annunzio, sempre di più, tende ad assegnare lo stesso soprannome anche a donne diverse, specie in rapporto al colore dei loro capelli. Più dell'identità anagrafica, allora, conta il ruolo segreto di antitesi che Nerissa svolge nei confronti della rimossa Melitta. ←

[13]Attraverso il dantismo dell'«isola dei Sardi» si recupera il ricordo del viaggio compiuto in Sardegna (Villacidro è località in provincia di Cagliari) dal 1° al 20 maggio 1882: d'Annunzio si era unito all'ultimo momento a Edoardo Scarfoglio e a Cesare Pascarella, che compivano l'escursione nell'isola allora quasi sconosciuta per conto del «Capitan Fracassa». Una corrispondenza «dalla Sardegna», *Masua*, cofirmata da d'Annunzio e Scarfoglio, appare anche sulla «Cronaca bizantina» del 1° giugno 1882 (cfr. SG I, pp. 148-55 e nota relativa). Ricordata nel carteggio con la Duse e nel *Forse che sì forse che no*, la Sardegna riaffiora anche in un passo della prefazione a Hans Barth, *Osteria. Guida spirituale delle Osterie italiane da Verona a Capri*, Roma 1910 (poi, con il titolo *I vini e il lurco*, nell'*Allegoria dell'Autunno* delle *Prose di ricerca*): «Eravamo *clerici vagantes* per un selvatico maggio di Sardegna, io, Edoardo Scarfoglio e Cesare Pascarella, or è gran tempo…». ←

[14]Per la pagina pisana, ove si prolunga remota l'eco del «crepitìo» della *Pioggia nel pineto*, cfr. una delle lettere superstiti a Eleonora Duse, vergata alla vigilia di Buccari in data 7 febbraio 1918: «Ieri, mettendo ordine nelle carte per la dipartita, mi venne sotto gli occhi – sotto l'occhio – un ricordo di Pisa. / Si ricorda Ghisola d'un giorno che ci rifugiammo sotto l'architrave della Porta Maggiore nel Duomo di Pisa, contro la porta di bronzo, mentre veniva giù un acquazzone di marzo? / In una delle mie notti di sete, quel ricordo fresco mi visitò. / Leggerai due o tre pagine crepitanti come la fronda sotto il rovescio. E sorriderai». Non meno rilevante l'annotazione del 24 settembre 1917, relativa al volo che conduce d'Annunzio a Gioia del Colle: «A Pisa cerco il prato santo, il Duomo, il Campanile. Ricordi lontani di Ghisola, ricordi di Donatella. Quanta vita perduta! Quanta passione spenta!» (T CIX, p. 986). Di un soggiorno pisano di d'Annunzio, verosimilmente in compagnia della Duse (anche nel *Notturno* con il nome dantesco di Ghisolabella, o Ghisola), è traccia in una lettera a Hérelle del 16 gennaio 1896 (nonché nel taccuino recante la stessa

data, con la visita al Camposanto e agli affreschi del *Trionfo della Morte*, da cui si affaccia «La donna verde, dal volto sensuale e attirante, chino su lo strumento»; T VI, p. 84), ove è già vigile l'attenzione, oltre che per la keatsiana *thing of beauty*, per i motti emblematici che fregiano le porte tardocinquecentesche del Duomo: «Non riesco ancora a liberarmi dall'incantesimo toscano! Sono da alcuni giorni a Pisa, che è tutta argentea e primaverile. / Passo lunghe ore al sole, sul prato del Duomo, sotto le mura merlate o contro una porta di bronzo, mentre i simboli parlano alla mia anima silenziosa. *Onustior, humilior – Cingit non stringit – Frangit coronat – Illaesus. / Illaesus!* È il fiore intatto e purissimo che sorge dall'interno dei rovi. E sia benedetta la Natura perché mi concede di ripetere questa parola, quando sto al sole, con i piedi nell'erba, con gli occhi fissi su una cosa di bellezza, sentendo tutto l'uragano delle passioni e tutta l'onda delle impurità dileguare […] Sbocciano nella mia anima fiumi di poesia» (*D'Annunzio-Hérelle*, p. 361). Nella lettera al traduttore francese, in cui si suole scorgere uno degli incunaboli della stagione delle *Laudi*, si indugia dunque su una esperienza di ritrovata integrità interiore, la stessa cui allude, nelle *Città del silenzio* di *Elettra*, la lirica dedicata a Pisa, così come la ritrascrive, con la sua sigla petrarchesca, una pagina della *Contemplazione della Morte* certo presente alla memoria dell'autore del *Notturno*: «Nondimeno mai, da che vivo, non ebbi un istinto e un bisogno di mutazione tanto profondi e agitati. Un giorno, ahimè molto lontano, nel Camposanto di Pisa, che sembra illuminato dal crepuscolo di quella luce verso cui siete volto, meditai su me medesimo // *tra i due neri / cipressi nati dal seno / della morte;* // mi parve che, se avessi dovuto cominciare la mia vita nuova, avrei scelto per luogo del cominciamento quel divino chiostro alzato dall'arte della mia razza non tanto per serbare la terra del Calvario quanto per contenere tra i quattro portici una larva dell'albore immobile ch'era intorno alla Croce. / *Forse avverrà che quivi un giorno io rechi / il mio spirito, fuor della tempesta, / a mutar d'ale.* / E da quel giorno un'alta creatura "eletta da me, per me perduta", a lunghi intervalli a traverso le vicende e le lontananze, mi manda il messaggio di quelle tre parole: "Mutar d'ale"». Ma entro il ricordo di «Pisa la dorata» del *Notturno*, con la scoperta di una rinnovata armonia con la natura dentro e fuori di sé mentre intorno «parlavano i simboli» (*Imbres effugio*: «evito le piogge»; *Fons signatus*, *Hortus conclusus*: «fonte sigillato, giardino chiuso» – il verso del *Cantico*

dei Cantici riecheggiato nel *Poema paradisiaco*; *Onustior humilior*, *Tantummodo fulcimentum*: «più carico più umile; soltanto un sostegno»), colpiscono le analogie d'immagini e le concordanze verbali con un altro brano dedicato da d'Annunzio alla città toscana (ove si fruiscono le note raccolte nel secondo Taccuino pisano, datato 21 febbraio 1898; AT 9). Si tratta, ed è singolare, della visione di Pisa che dall'alto del loro velivolo hanno i due amanti del *Forse che sì, forse che no*: «Il fiume di Dante era trasfigurato, fulvido di fulgore come la riviera accesa dal riso di Beatrice, colmo fino all'orlo come una plenitudine sempiterna che non avesse foce ma origine nel mare e tutta si versasse nel cuore della città pietosa inginocchiata presso l'urna quadrilunga ov'ella custodisce pei secoli un pugno di terra santa. / […] In tutta quella luce di gaudio pareva ch'ella sentisse la spina di passione custodita nel tabernacolo di marmo e di preghiera sospeso su la ripa, e che il suo sangue ravvivasse la reliquia. Ella non poteva più tenere l'anima nel serrame delle sue ossa, tanto il rapimento era forte. S'avvicinava all'estasi della città con le ali di un arcangelo folgorante. Il rombo stesso del volo si faceva remoto nel suo orecchio come nel meandro d'una conca marina […] Inginocchiata veramente e affocata d'amore era la città ai piedi del suo santuario. Soli grandeggiavano sul fiume di luce i marmi radiosi come i topazii danteschi, gli ordini delle colonne salienti come i cerchi delle bianche stole. […] / L'Ardea roteò nel cielo di Cristo, sul prato dei miracoli. Sorvolò le cinque navi concluse del duomo, l'implicito serto del campanile inclinato sotto il fremito dei suoi bronzi, la tiara del battistero così lieve che pareva fosse per involarsi gonfia di echeggiamenti. Come più si estingueva il fulgore paradisiaco del vespero convertendosi in cerulea cenere, più s'impregnavano di luce mistica i marmi; e la serbavano nella lor pia sostanza bionda così lungamente contro l'ombra, che pareva vi trasparissero per vene alabastrine dall'interno le luminarie degli altari. / – Il camposanto! – pregò Isabella nell'orecchio del timoniere celeste – Ora scendi verso il camposanto! / […] Non fu se non un attimo scoccato all'apice dell'anima. Fu come un'urna scoperchiata e richiusa: la grande urna quadrilunga ove la forza della città dorme fra un cipresso e un roseto, con i piedi congiunti, con le mani in croce sul petto, ben profonda nella terra del Calvario recata dalle galèe dell'Arcivescovo Ubaldo. Il volo s'allontanò: lasciò sul prato in disparte, incontro alla muraglia ghibellina e alla porta bruna come il sangue cagliato, l'albore della

santità marmorea non ancora estinto; lasciò i tetti già lambiti dalla notte, il fiume ancor pallido tra due righe di faville d'oro» (*Rom*. II, pp. 675-7). Dal *Forse che sì* al *Notturno* non si può non registrare un processo di interiorizzazione e di *dépouillement*, che esclude la prosopopea enfatica del pathos e conferisce alla parola smalto e insieme tepore. Ma rimane e forse persino si accentua, pur nell'epifania di «un ciuffo di violette» come segno certo del proprio prodigio di «mistero musicale», fra Pater e Nietzsche (del passo esiste, mutilo, un primo abbozzo nel f. 22849 dell'APV: «dolce, lungh'esse le mura merlate. E il camposanto è chiuso. Ed egli dice: Di primavera a volte veniva a distendersi su l'erba, portando molte violette e spargendole per aver l'illusione di sentirle fiorire sotto le dita»), una mistica dell'esperienza d'eccezione e del desiderio sovrano, dell'autoilluminazione che procede dalle maschere stesse del vitalismo esasperato e temerario: e sono le maschere che da sempre, in d'Annunzio, regolano la rappresentazione di sé in rapporto alla Duse. Forse proprio per questo nell'autoritratto finale del *Libro segreto* si legge: «'Mutar d'ale'. o Ghisola sempre rimota, sempre attesa, sempre disparita, io le ho pur mutate; e le rimuto. non fuor della tempesta ma sì ancor più addentro» (*Ric*., p. 1710). ←

[15]L'attacco di questo frammento (fino a «È un orribile peso»), che come il precedente appartiene già al manoscritto di Renata, si legge anche nella *Licenza*, come di consueto volto al passato. Il «ticchettìo dell'orologio» e il «tarlo» rimandano, d'altra parte, a un duplice, ossessivo presagio funebre del *Trionfo della Morte*; cfr. *Rom.* II, pp. 771 e 1006-7. ←

[16]Per descrivere l'intervenuta condizione di atonia spirituale D'Annunzio riprende per allusione, in negativo, un passo del *Proemio* alla *Vita di Cola di Rienzo*: «Io dentro di me in quel tempo, o amico, ero giunto al sommo dell'arte magica, in ogni ora e su ogni caso o creatura pronto sempre a fare incantamento nascosto. […] Distruggermi e accrescermi a vicenda, talvolta quasi nel tempo medesimo, talvolta nel medesimo atto, era il mio gioco assiduo. Avevo ottenuto nel mio mondo interiore una sì maravigliosa instabilità che non soltanto il più lieve urto ma il soffio più lieve bastava a smuovere e scrollare immensi strati di coscienza, di cultura e di sogno con rivolgimenti mutamenti scioglimenti pari a quelli delle più rapide catastrofi. […] La grazia mi si manifestava in un succedersi quasi ininterrotto di epifanie». Ed è difficile qui sottrarsi all'impressione che

d’Annunzio faccia eco e dia sviluppo alla celebre Conclusione del *Rinascimento* di Pater, consacrata alla descrizione dell’«esperienza pura» e della sua «tremenda brevità», in un «vortice di atti istantanei di vista, passione e pensiero». Ogni spirito, scriveva Pater, custodisce come un prigioniero il sogno di un mondo. Ma entro questo mondo sigillato, di là dalla solidità apparente di cui il linguaggio investe gli oggetti, si scopre poi la discontinuità dell’essere interiore, la scomposizione dell’esperienza in una «perpetua fuga» di impressioni «instabili, balenanti, incoerenti» che ardono e si estinguono con la coscienza che ne abbiamo, finché non restano se non «il fluire del sangue», «la modificazione dei tessuti del cervello ad ogni raggio di luce», «il logorio e il recupero delle lenti dell’occhio». A questo Pater del resto, nell’influente versione di F. Roger Cornaz uscita a Parigi nel 1917, D’Annunzio ritorna proprio nel tempo dell’elaborazione del *Notturno*. Prova ne sia che in un appunto preparatorio all’opera (APV, c. 22941), «Sono sempre *condannato a morte* con *differimenti indefiniti*», si traduce nella sfera della condizione individuale un pensiero di Hugo citato da Pater proprio nel finale del *Rinascimento*, «Les hommes sont tous condamnés à mort avec des sursis indéfinis», che d’Annunzio accompagna con un grande segno a margine a p. 364 del suo esemplare.

Ma in quest’ordine di idee è altresì degno di nota che la paralisi e l’alienazione cui soggiace l’infermo siano attribuite alla forza virulenta che ha in lui l’attrazione del sesso. La condanna del «male ereditario» è ribadita allusivamente anche in chiusa al frammento dall’evocazione del biblico re Lemuel (come poi più avanti); cfr. *Proverbi* 31, 1-4: «Quid, dilecte mi? Quid dilecte uteri mei? / Quid, dilecte votorum meorum? / Ne dederis mulieribus substantiam tuam, / et divitias tuas ad delendos reges». Intanto, introdotta da una citazione manipolata della dantesca *Vita nuova*, cap. III («E ne l’una de le mani mi parea che questi [Amore] tenesse una cosa la quale ardesse tutta, e pareami che mi dicesse queste parole: “Vide cor tuum”») che tornerà poi a suggellare il commentario delle tenebre e che vale una sorta di *Ecce homo*, l’autodenuncia della propria ossessione corrobora l’iscrizione del *Notturno* a quella che l’amico Angelo Conti, pateriano e schopenhaueriano, già nel *Giorgione* (1894) e poi nella *Beata riva* chiama «arte pura», proiezione estatica della passione nella contemplazione assoluta di un eros della lontananza e nel suo ritmo disincarnato. Più volte, dal *Piacere* al *Fuoco*, l’estetismo gnostico di Conti

aveva indicato nella sensualità edonistica dell'«uomo di gioia», segretamente complice del calcolo intellettualistico e della volontà di potenza, un ostacolo alla più autentica condizione dell'arte. E almeno per una volta, nel suo «libro d'anima» di poeta soldato, d'Annunzio è tentato di dargli ragione, non senza, tuttavia, intrecciare alla propria la voce di Rimbaud, *Une Saison en Enfer*, come gliela restituisce un passo segnato a margine nell'esemplare che si conserva al Vittoriale: «Reprenons les chemins d'ici, chargé de mon vice, le vice qui a poussé ses racines de souffrances à mon côté, des l'âge de la raison, – qui monte au ciel, me bat, me renverse, me traîne» (p. 220). ←

[17]Secondo la ricostruzione fornita a suo tempo dall'Albertotti (*La «vanità della cura»*, cit., pp. 5 sgg.), fu sollecitudine dei medici tenere viva nell'infermo la speranza di una piena guarigione, al fine di non deprimerne la capacità reattiva e di sollecitarne la collaborazione, anche per meglio «preservare dalle conseguenze dell'oftalmia simpatica l'occhio sano». Ma è poi l'Albertotti a pubblicare una lettera a lui inviata dal poeta in data 20 aprile 1916, ove si afferma: «Ho una tristezza invincibile. E le visite mediche non riescono che ad aumentarla. Cerco di rafforzarmi e le mie condizioni generali sono migliori. Ma mi mancano l'aria e il moto. / In questa piccola stanza è difficile camminare senza avere il capogiro per le continue svolte. / Io mi pento di aver voluto guarire. Il sacrificio era fatto e bisognava accettarlo virilmente. Ora mi ritrovo indebolito, inquieto, amaro, e schiavo miserabile di una speranza inferma. / Vorrei ch'Ella mi dicesse francamente che io non posso guarire, e mi suggerisse le norme per vivere modestamente con l'occhio che mi rimane». Così il presente frammento, che come il successivo appartiene a una fase di elaborazione posteriore alla costituzione del manoscritto di Renata (anche se il suo punto di partenza si ritrova in uno dei cartigli della cecità (c. 22705): «La volontà di guarire considerata come un errore / L'esitazione della prima sera»), indugia sul significato dell'«offerta» sacrificale, con il termine stesso che nella sua valenza anche liturgica intitola le tre sezioni del *Notturno* (nella *princeps*, non nel testo, ma solo nell'«Indice dei capiversi»). E vale a rispondere all'interrogativo sulla sua natura uno dei più celebri tra i motti dannunziani, destinato più tardi ad accogliere il visitatore sull'arco d'ingresso del Vittoriale, quasi frontespizio del «libro religioso» in «pietre vive» di

Gardone Riviera. Di là dalla testimonianza non suffragata di Antongini, secondo cui il motto figurava già nella biblioteca dello scrittore ad Arcachon (cfr. *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 212), egli lo menziona per la prima volta in una lettera ad Alessandra Porro dell'ottobre 1916: «Penso per lei quel meraviglioso motto italiano del 400, ch'ebbi la ventura di scoprire inciso in una pietra di focolare: "I' ho quel che ho donato"» (L. Toeplitz, *Fulcieri Paulucci di Calboli nelle lettere ad Alessandra*, Milano 1920, p. 221). E pochi mesi dopo l'iscrizione è promossa al cuore di «una mia nuova impresa», nella lettera a De Carolis del 10 febbraio 1917, la stessa in cui d'Annunzio chiede all'artista di illustrare il *Notturno*: «Inoltre desidero che tu mi disegni una mia nuova "impresa": *Io ho quel che ho donato*. / Questo motto dovrebbe essere inscritto intorno a una cornucopia o entro lo spazio compreso fra due cornucopie colme. / Dovresti farmi un disegno ricco da poter porre su i libri, e uno più semplice per la carta da lettere […] La cornucopia può essere *in rilievo*». E di lì a poco, ricevute le prove, lo scrittore esprime l'intenzione di collocare «l'impresa delle cornucopie […] *nel rovescio della copertina*» del *Notturno* di cui s'appresta la stampa (*D'Annunzio-De Carolis*, pp. 19-21; cfr. V. Salierno, *Gli illustratori di d'Annunzio*, Chieti 1989, pp. 95-128). Le «parole ascetiche e sconosciute» (come lo scrittore le definisce in una lettera alla contessa Anna Morosini dell'11 agosto 1917) risalgono a un poeta minore del tempo di Augusto, Rabirio, citato da Seneca nel *De beneficiis* VI, 3, 1: «Hoc habeo quodcumque dedi». Può poi essere benissimo, come sostiene Scevola Mariotti nella sua ricostruzione puntigliosa e acuta della storia e del significato del motto (che omette, però, l'attestazione del *Notturno*), che l'emistichio latino con la sua traduzione «Io ho quel che ho donato» sia in realtà giunto a d'Annunzio attraverso la mediazione di due trattati di impresistica presenti nella biblioteca del Vittoriale: *Le imprese illustri* di Girolamo Ruscelli nel rifacimento di Francesco Patrizi (Venezia 1583; la prima edizione risale al 1572) e il secentesco *Teatro d'imprese* dell'abate Giovanni Ferro (Venezia 1623), quest'ultimo con numerosi segni di lettura dannunziani. Cfr. S. Mariotti, «*Io ho quel che ho donato*». *Sull'origine di un motto dannunziano* (1989), ora in *Scritti di filologia classica*, Roma 2000, pp. 579-86. Certo, quali che siano le nuove risonanze che il motto acquisisce dopo l'atto di donazione del Vittoriale allo Stato italiano, attraverso le parole che in tempo di guerra

egli associa all'impresa moderna della cornucopia d'Annunzio sottolinea il paradosso di una privazione che significa possesso, avvalora nel dispendio e nel sacrificio la forma suprema di sovranità e di sovrabbondanza vitale, nei termini di una mistica nietzschiana della profusione. Lo scrittore vi allude anche nel messaggio con cui nel marzo 1917 accompagna i suoi doni, un orologio e una catena d'oro, in occasione di una sottoscrizione a favore dell'erario: «Così oggi tutti gli italiani, in ricchezza e in povertà, mostreranno un animo eguale, santificando questa nostra terza primavera di guerra, mentre sul sanguigno mondo sta quell'ansia vertiginosa che precede il turbine dei turbini e le estreme sentenze del destino. Si vedrà come non mai per ciascuno di noi e ricco e povero abbia avuto un più maschio e un più profondo senso quell'antica parola dell'anima nuda: / "Io ho quel che ho donato"» (G. Damerini, *D'Annunzio e Venezia*, cit., p. 221). Anche per questo la successiva rievocazione della prima angosciosa visita oculistica a Cervignano, nell'«ospedaletto da campo» dei «soldati ciechi», si svolge sotto il segno della «compassione», che non è più solo l'ethos fra emotivo e ascetico (o paternalistico) dell'individualismo borghese ottocentesco, anche nella sua *lignée* schopenhaueriana. Sempre di nuovo negli anni della guerra e a Fiume d'Annunzio si autodefinisce «compagno fra compagni». E nel suo testamento politico prima della marcia su Roma, il *Messaggio del convalescente agli uomini di pena* di LA, egli si presenterà ai lavoratori come «uomo di pena» davanti a «uomini di pena». Nel tempo della società e degli eventi di massa, la facoltà di identificarsi nelle speranze e nelle sofferenze degli altri costituisce la risposta e insieme l'aspirazione al sentimento di una ineludibile comunione di destino, da integrare nella figura intimamente problematica dell'eroismo moderno. Ed è un assillo destinato a riformarsi, in altre guise, anche nell'immaginazione morale dei più giovani. «Compatire, compatire, e compatire, a questa principale bontà iniziamoci, ritroviamoci uomini intensamente», scrive Ungaretti a Papini il 24 aprile 1916. Cfr. C. Maggi-Romano, *Esplorazione di «ombre»: d'Annunzio notturno e Ungaretti*, in *D'Annunzio notturno*, cit., pp. 175-97, in particolare le pp. 180 e 185, insieme con P. Valesio, *Gabriele d'Annunzio: The Dark Flame*, New Haven and London 1992, pp. 117 sgg.

L'evocazione del fiume Ausa (↗), che prima del conflitto segnava il confine con l'Austria, stempera in una dantesca «gora» (*Inf.* VIII, 31) le «gualchiere» che stridono in Carducci: si trattava di macchine mosse da una

ruota idraulica per infeltrire i tessuti fabbricati con fibre animali, soprattutto la lana. ←

[18]Come dimostra la Riccardi, l'intera sequenza dedicata alla madre fino all'annotazione scandita a margine dalla data del proprio genetliaco («12 marzo 1916») non giunge a stesura se non nell'ultima fase dell'elaborazione del *Notturno*. Benché fino all'ultimo lo scrittore insista con Treves nella finzione dell'interpretazione dei cartigli (così nella lettera del 2 ottobre 1921: «Ho trovato difficoltà e strazio nell'interpretare le strisce che riguardano la mia visita a mia madre prima di partire per la guerra. Ora il doloroso impedimento è superato. E credo che non si possa leggere quelle pagine senza emozione»; *LT*, p. 664), i passi che evocano gli ultimi due incontri di d'Annunzio con la madre amata e lontana, prima di partire per l'esilio in Francia, nel marzo 1910, e prima di raggiungere il fronte, sapientemente intercalati da ritorni al presente tormentoso della malattia con funzione di volta in volta prolettica o analettica, hanno anche il valore implicito di una stele *in memoriam*, consacrata alla donna scomparsa il 27 gennaio 1917. Ciò non toglie, di là dall'attendibilità decisamente tutta da verificare di quanto afferma l'autore qui nell'*Annotazione* («Altre [liste] – come, ad esempio, quelle che figurano le apparizioni del vólto di mia madre – erano state consegnate alla mia fedele infermiera con l'ordine di custodirle a parte e di non mostrarle ad alcuno»), che alcuni dei suoi motivi trovino riscontro nel tracciato incerto e discontinuo dei cartigli. Così, per esempio, l'impietoso esame allo specchio è prefigurato nella c. 22680: «Alla luce della lampada azzurra, mi guardo / nello specchio. L'immagine nella retina – fatta *funebre*»; mentre la successiva, inquietante vicenda di metamorfosi prende le mosse dai cartigli 22713-4: «Il dottore mi mostra il mio viso nello specchio, / prima di fasciarmi. L'imagine rimane nella retina e forma // un motivo di visioni. Il viso cambia. Invecchia poi / ringiovanisce. I capelli. Le fiammelle (imagine della fiamma)». Nel f. 22717 trova corrispondenza, pur in altra connessione, il rombo di cannone: «Il torpore primaverile. Il tuono dei cannoni che scuotono la casa / e gli occhi nelle orbite»; e non manca nemmeno, al f. 22677, «Il sogno carnale della madre e della nutrice, nell'orrore / della guerra. Le fasce, il cerchio – / Il risveglio La bocca di metallo – Il cuore angosciato» (e in un altro appunto «la nutrice» ha anche un nome, «Eleonora») o, nel f. 22885, il tormento

viscerale suscitato dal ricordo della figura materna: «Quando penso a mia madre, il torcimento dell'anima». Ma si tratta appunto di «note da interpretare», di spunti tematici in attesa di essere sviluppati e orchestrati. Risale invece a un tempo in cui d'Annunzio ha riacquistato il pieno possesso della grafia l'appunto preparatorio del f. 22933, in cui troviamo abbozzato l'incontro estremo con la madre ormai demente. Nel testo definitivo, introdotto da un riferimento al «sudario della Veronica», il viso deformato dal male della donna si assimila alla figura suprema del sacrificio cristiano. Ma nell'appunto di laboratorio colui che guarda terrorizzato si percepisce per un istante come un altro Dorian Gray: «La mia anima / prigioniera. / La terribilità / degli occhi. // Il viso che porta / tutta la bruttezza / del mondo / (Cristo) / Ha preso i miei / peccati?». Ma ancor più degne di nota sono le cc. 22748-9, in cui si delinea il motivo di fondo dell'esordio della sequenza. Con il loro riferimento esatto alle bozze per l'edizione 1917, esse sembrano scandire una fase nuova dell'elaborazione dell'opera. E la generazione carnale, su cui insiste il testo, finisce col fare tutt'uno con la generazione della scrittura: «Notturno – impaginato fino alla pag. 163. // Pagina 164 / La visione della madre – / In tutto questo tempo / ho sempre portato / dentro di me mia / madre, profonda-/mente, carnalmente, / in sangue e in / battito, com'ella / mi portò. / Si rivoltolava / sussultava». ←

[19]Nel grido di disponibilità assoluta della madre risuona il dettato biblico di *Isaia* 6, 8: «Et audivi vocem Domini dicentis: Quem mittam? Et quis ibit nobis? Et dixi: Ecce ego, mitte me». Nel tessuto di simmetrie che regola le linee ritmiche del *Notturno* vi corrisponde più avanti (e poi, nella *Terza Offerta*) il grido a sua volta iterato del figlio, «Vengo. Chi mi chiama?», in cui d'Annunzio sente echeggiare «la voce eschilea». Ed è come se tra parola biblica e parola tragica, in tensione e complementari tra loro, si addensasse ciò che lega la madre e il figlio in un'ambivalenza irriducibile di alterità e identità, nella attitudine di sacrificio, nella obbedienza al proprio destino, nella fiducia letificante di una comunione osmotica pur attraverso la lacerazione della separazione reale. Spetta poi all'alunno dell'«amore del fato» eschileo di scorgere nella figura materna l'immagine stessa della patria, proiettando la vicenda intima degli affetti familiari sulla scena del sacrificio collettivo. Nella fantasia del *Libro*

segreto sull'incendio della biblioteca di Alessandria il detto di Eschilo (attribuito a una delle tragedie perdute, non a caso la *Niobe*) ricompare, in greco, fra i frammenti che d'Annunzio immagina di poter leggere prima che le fiamme li distruggano. ←

[20]Cfr. *Il «Notturno» della Sirenetta*, cit., pp. 82-3: «Pareva che i medici si divertissero a tormentarlo provando su di lui le cure più varie, e facevano meraviglie della resistenza eccezionale della sua fibra, a quelle cure che avrebbero fiaccato chiunque. / E in verità di straordinaria pazienza dette prova l'infermo. Gli facevano iniezioni di tutti i generi e alcune dolorosissime. / Una volta alla settimana gli iniettavano nella sclerotica una certa quantità di cloruro di sodio, l'occhio allora diventava come una bolla bianchiccia, che veniva scomparendo man mano che il liquido era assorbito dai tessuti. / Lo costringevano a non bere una goccia d'acqua per permettere agli umori di scomparire al più presto, cosa che finì col produrgli una intossicazione del sangue». ←

[21]Anche in una nota affidata al Taccuino LXXXV dell'ottobre 1915, che viene impiegata nella *Licenza* e poi nel *Libro segreto*, d'Annunzio interroga nelle proprie fattezze i segni del tempo, in questo caso nello specchio impietoso di un ritratto fotografico: «Che darei per avere ventisette anni! / Ho là una fotografia implacabile, che mi mostra quel che sono, quel che è il mio viso… / Eppure, oggi, a cavallo, avevo la sensazione *giovenile* del mio corpo. Là, nel bagno, sotto le spazzole dure e sotto i guanti di crino, avevo la sensazione *giovenile* della mia pelle, delle mie gambe, delle mie ginocchia… / Ma là, nella fotografia di ieri, nella "istantanea" spietata, sono vecchio. Lo vedo: ho qualcosa di senile, che pure mi sembra estraneo, che pure *non sento* in me. Quando cammino, nell'aria, ho del mio viso un sentimento che non è reale. E questo è un viso grinzoso di vecchietto "richiamato". / Pure, sono saltato giù dalla sella con una leggerezza di adolescente, e mi sono ritrovato in piedi, su le gambe elastiche. – / Ho la *volontà* di esser giovine ancóra; ma sono vecchio» (T LXXXV, pp. 800-1). Ma nel *Notturno*, ove è introdotto da un io che si rappresenta figlio e insieme genitore della propria madre, «sospeso fra la culla e la tomba», ignaro «se rinasca o rimuoia», il tema esistenziale è proiettato in un quadro eccentrico ma potente di risonanze simboliche, dominato dal topos o dall'archetipo del *puer senex*: non nel senso di un equilibrio

prodigiosamente raggiunto di saggezza e gagliardia, ma nell'ambito di una concezione della vita come ritmo circolare della nascita e della morte, vicenda perpetua di morti e di rinascite successive. In questa prospettiva (condivisa anche da Pascoli) il fanciullo è in realtà l'essere più vicino alla morte e invecchiare può valere un paradossale *regressus ad uterum*. Su questa strada conforta d'Annunzio il lungo approfondimento, a fianco della Duse, del mito di Demetra e di Persefone, in cui anche Pater suggeriva di ravvisare «una sola e unica persona» (e sull'identità del figlio e della madre insisterà poi in una delle *Faville involate*, datata 29 marzo 1926). Ma non si può del tutto escludere, di là dalla frequentazione di Giacomo Boni e della sua singolare lezione taoistica (cfr. la nota 34 alla *Seconda Offerta*; secondo certi interpreti, il nome di Lao-Tse vale «fanciullo vecchio»), l'influsso sotterraneo e frammentario della *Romantik* tedesca e del suo incontro con l'Oriente in un pensiero e in una simbolica della metempsicosi, da Herder, prima che a Wagner, a Novalis, che è poi, sappiamo, una delle letture capitali del d'Annunzio notturno. Cfr., oltre a E.R. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, trad. it. Firenze 1992, pp. 115-22 e a J. Hillman, *Puer aeternus*, trad. it. Milano 1999, L. Klages, *Dell'eros cosmogonico* (1922), trad. it. Milano 1979, insieme con *L'essenza del ritmo*, trad. it. in *L'anima e lo Spirito*, a cura di R. Cantoni, Milano 1940. Intanto, nell'incanto fuggevole della propria immagine adolescente sembra rifiorire l'invocazione del *Fanciullo* di *Alcyone*, «bel figlio della mia melancolìa» e incarnazione melodiosa di una infanzia mitica individuale e collettiva: «O fanciullo fuggevole t'arresta!» (*Versi* II, pp. 423-5). L'aspetto «tirannico e folle» assunto nel primo ringiovanimento al principio della metamorfosi riemerge curiosamente, nel *Libro segreto*, nella «faccia pallida» e nella «volontà di dominio» con cui il Comandante a Fiume si accinge ad arringare la folla: «Una forza non più contenibile mi saliva allora al sommo del petto, mi anelava nella gola: credo mi soffiasse non so che fluorescenza o fosforescenza tra i denti e le labbra. gittavo un grido». ←

[22]Prima di lasciare l'Italia per il volontario esilio in terra di Francia, d'Annunzio si recò in treno a Pescara per salutare la madre. Il viaggio, che qui d'Annunzio colloca nell'intervallo fra il suo compleanno e il suo onomastico, ossia fra il 12 e il 18 marzo, ebbe luogo per l'esattezza il giorno 16, come comprova la lettera alla Goloubeff del 17 (nel *Livre secret*

de Gabriele d'Annunzio et Donatella Cross, tomo I, Padova 1947, p. 351). Le impressioni registrate durante il percorso sono affidate a caldo a un taccuino, la cui intestazione, *«Il ritorno». In ferrovia da San Benedetto a Pescara*, fra diaristica e simbolica, sembra già presupporre l'intenzione di una rielaborazione letteraria. In effetti allo scrittore del *Notturno* non resta, di là dal restauro stilistico, che inserirvi l'ottica mobile e trepida dell'Io, con la sua prospettiva di memorie e di affetti: «*San Benedetto del Tronto* – Il Tronto ghiaroso, con qualche filo d'acqua azzurrina, sotto il ponte di mattone chiaro – Le colline basse e cretacee. I piccoli alberi fioriti – / La spiaggia bassa, sottile, con la lunga fila di paranze brune a coppie, tirate in secco – con le vele ammainate – Una vela rossa, con la ruota nera dipinta – Il gallo, gli emblemi – / Le donne che rammendano le reti. E sul binario le vetture brutali, alla stazione la piccola vita lucrosa; il dialetto. / Su la collina i piccoli olivi, gli alberelli. Natura parsimoniosa – / Lungo la riva del mare un carro con un paio di bovi, sul fondo del mare. La sabbia coltivata a solchi – fin quasi al frangente – Lunghe bande verdi – le fave – I porci – le galline – / D'un tratto al Porto d'Ascoli, in una insenatura delle colline appare la montagna – coperta di neve, cilestrina, aerea, confusa con le nuvole bianche sopra un piano verde, magro, ove gli oppi scarni sembrano mani raggricchiate e torte – legate con le lunghe funi delle viti / Un fiumicello bianco come il latte, cretoso – Le zolle nettamente tagliate dalla vanga, lucenti. / Il grano tenero – La terra rigurgitante di pioggia – / Filari di aranci mescolati a filari di ulivi – I pagliai fulvi e nerastri biondi là dove la paglia è tagliata pel servizio / Fabbriche di mattoni presso frane d'argilla col fumaiuolo, con la tettoia rossa / Olivi nani sul verde del grano – Una natura umile e umiliata. Ed ecco ancora in fondo la visione grandiosa delle montagne nivali / Il segno dell'uomo sulla natura – le sue consuetudini – la linea della strada – il limite del campo, la casa del fango / E laggiù il colore dell'Adriatico *verde* – I lunghi pioppi smilzi / Le foci dei piccoli fiumi, chiare, ghiaiose, acqua cilestra, verso il mare – un gregge – / L'origine si perde verso le montagne. / Di tratto in tratto file di pini, quasi vestigia della grande foresta che dal Gargano andava ad Aquileia – / Una strada corre lungo il mare, parallela alla spiaggia, limitata da qualche pioppo. Tutte le cose e le persone vi appaiono di profilo. / Il passo dell'uomo, del bove – la forma del carro – / Stile. Tutto diviene primitivo e significativo – agli occhi vergini. Le montagne sono in fondo, bianche di neve – Un fiume di ghiaia,

largo, si confonde coi campi cretosi, è come una via di migrazione, come un tratturo – / Una torre quadrangolare di vedetta, merlata, sul mare – Il mare su una spiaggia tanto sottile che sembra debba avanzarsi scorrendo su tutto il paese – fino al piè dei poggi. / Le file di paranze con un solo albero – e le antenne posate sul bordo – Le reti tese dalla cima dell'albero a poppa e a prua. Nella sabbia le piccole viti nerastre – sermenti secchi e torti – (Silvi) – Vigne recenti – giovani – / L'uomo che va dietro l'asino carico d'un sacco di farina – Forme di umanità e di natura *schematiche*» (AT 18, pp. 192-4). Nella rielaborazione del *Notturno*, nella similitudine tra «Un ampio greto» e il «tratturo dei miei padri», riaffiora palese la memoria della «lunga migrazione di greggi patriarcali» che, come ha ben visto A. Andreoli, dalla lettera aperta *A Pasquale Villari* intorno alla abbazia romanica di San Clemente a Casàuria, sul «Mattino» del 24 marzo 1892, passa al *Trionfo della Morte* (un cui celebre episodio ha per scenario «il santuario dei miracoli», ossia il santuario di Casalbordino) per approdare ai *Pastori* di *Alcyone*: «Ora in terra d'Abruzzi i miei pastori / lascian gli stazzi e vanno verso il mare […] E vanno pel tratturo antico al piano, / quasi per un erbal fiume silente / su le vestigia degli antichi padri» (*Versi* II, p. 622; e cfr. SG II, pp. XXX-XXXI). L'incontro di commiato con la madre equivale così, in un alone dantesco di nostalgia («punge» è voce del memorabile incipit di *Purg.* VIII, 1-6), a un ritorno alle origini, alla «piccola patria» Pescara e alla «semplicità primitiva» della natura e dei costumi d'Abruzzo. Ma l'anelito a una recuperata semplicità della vita e dell'anima percorre appunto la poesia di cui d'Annunzio trascrive l'ultimo verso («Tutto sarà come al tempo lontano. / L'anima sarà semplice com'era; / e a te verrà, quando vorrai, leggera / come vien l'acqua al cavo de la mano»), la celeberrima *Consolazione* del *Poema paradisiaco*, il cui incipit è iscritto, di pugno del poeta, nel ritratto fotografico della madre conservato al Vittoriale: «Non pianger più. Torna il diletto figlio / a la tua casa» (*Versi* I, pp. 668-70). Di contro, in questa sfera di riflessione ricondotta ai moti molteplici dell'interiorità, l'ansia fatale di avventura all'origine della nuova separazione dalla madre si proietta nella consueta controfigura dantesca dell'«ulisside» e del suo «folle volo», pur «senza remo e senza ala». ←

[23]Ricontestualizzato in una temperie di complesso erotismo, il ricordo infantile dei passeri e dell'acqua piovana trova suggestivo sviluppo in un

frammento datato «Sera del 30 luglio 1930» e rimasto fuori dal *Libro segreto*, fra le carte rinvenute sullo scrittorio dell'Officina alla morte di d'Annunzio relative al progetto incompiuto dei *Tre romanzi di carne senza carne* (APV, LXXII, 1): «Ella è a' miei ginocchi, con le braccia nude, che a tratti ella passa su' suoi occhi lacrimosi, con il gesto che mi ricorda quello d'un'altra donna amata (di Eleonora). Ha una tunica di lino giallo, che aderisce al suo corpo nudo e pure ha qualcosa d'infinito e di mobile come un'adunazione di ginestre in fiore nel vento. Le visioni della collina d'Abruzzi mi tornano: mi tornano i canti delle fanciulle (Trionfo della Morte). / Ecco che ella posa il braccio sinistro sul mio ginocchio e mi mostra il cavo della piegatura bagnato di lacrime, lucente di pianto. / Oh, il ricordo di quella piccola cavità nella pietra del balcone, nella mia casa materna, dove restava un po' d'acqua piovana, e talora – *come io vidi* – i passeri dal tetto scendevano a bévere. / Scendevano, bevevano nella piccola tazza scavata nella pietra familiare, s'involavano. Io ero là, a spiare, ansante. Mi chinavo carponi e bagnavo la punta del dito medio nell'acqua e la portavo alle labbra per sentire il sapore… E poi qualche altro passero scendeva, occhiuto, ché io avevo sparso qualche granello di frumento e qualche mica sopra la pietra. / Un sentimento maraviglioso della vita alata, del mistero alato, e di quell'acqua celeste, e della mia casa sensibile come l'istesso cuore di mia madre, e della madia ov'era il pane e della giarra ov'era l'acqua filtrata del mio fiume. / I passeri s'involavano. Carponi io bagnavo novamente il dito nell'acqua piovana e mi acuivo nel conoscere il sapore. / "È sempre più dolce" dicevo in me. / Sopravveniva la mia madre, con quel viso ove l'amore fondeva i lineamenti come in un'altra acqua celeste. / "Gabriele, che fai?" / "Perché è sempre più dolce?" / "Che cosa?" / Come ritroverò il suono del mio lieve riso che velava il mio fresco mistero in quel modo che la guazza inargenta la buccia del frutto?… Mi chino sul cavo del braccio ammirabile e cerco di bere le gocciole amare». ←

[24]Si allude (come in T LXXIX, p. 738, in data 10 luglio 1915: «Avezzano il feretro nelle rovine, con la crocetta nera. / Paternò, rovine sul poggio come ossame – / Una donna in lutto falcia il grano fulvo – Sola. / il sole») al rovinoso terremoto che il 13 gennaio 1915 colpì l'Italia meridionale e in particolare l'Abruzzo, causando non meno di ventinovemila morti. Prima che nell'*Orazione per la Sagra dei Mille*,

d’Annunzio si interroga sul nesso tra la catastrofe ctonia e la Grande Guerra, in un alone fatale di apocalissi rigeneratrice (alla Maistre, secondo Tosi), in un articolo del periodo francese, *Les jugements de la Terre*, apparso sul «Figaro» il 31 gennaio 1915 e ora raccolto in SG II, pp. 429-37. ←

[25]Le autocitazioni risalgono alle *Parole dette in una cena di compagni all’alba del 25 maggio 1915*, raccolte nella sezione *Tacitum robur* di *Per la più grande Italia*. ←

[26]Il motivo trova sviluppo ne *L’uomo dalla mano secca*, che intitola la settima stazione del *Commento meditato a un discorso improvviso*, in LA («Il polso mi duole. Le nocche dell’osso articolato mi scricchiolano. La mano si fiacca. Mi si comincia forse a disseccare? Comincia forse a divenir secca come la destra di quell’uomo che stava nella sinagoga quando Gesù vi entrò di sabato?»), con riferimento esplicito al miracolo narrato in *Marco* 3, 1-6. ←

[27]Per l’estremo «commiato di guerra» dalla madre a Pescara (ove d’Annunzio giunge in automobile il 10 luglio 1915), cfr. la lunga lettera che d’Annunzio scrive ad Albertini il 12 luglio 1915, il giorno stesso del ritorno a Roma: «sono tornato qui stamani, avendo viaggiato a traverso l’Appennino tutta la notte. Sono stanco e triste. Mi attendevo, certo, una gran pena ma non quale è stata ed è in realtà. Ho passato ore di dolore intollerabile, e non so come io abbia avuto la forza di resistere. Mia madre – la dolce, la buona, la gentile creatura, ch’era così piena di grazia e di nobiltà – non è più se non un’atroce ruina umana. Non può più camminare e – cosa ancor più orribile – non può più parlare! Quella sua bocca dolorosa, da cui ho udito le parole più pure che siano scese in cuore di figlio, si apre a una specie di mugulìo incomprensibile, reso più tragico dall’espressione disperata degli occhi, dai movimenti bruschi e convulsi delle mani… Ah, non ti so dire. Il cuore mi scoppiava, prima di poter piangere. Son rimasto là, ai suoi piedi, ore e ore, a soffrire come un povero torturato, assistendo a crisi spaventose che spossavano me assai più che lei. E alla tortura s’aggiungeva la presenza degli indifferenti: ché nella mia casa tutti ormai si sono *abituati* al triste spettacolo, e c’è perfino chi sorride quando la poveretta si sforza di formare una parola umana! Ma io, cinque anni fa, lasciai la povera mamma in condizioni buone. Parlava, sorrideva,

camminava, si occupava della casa, mi accompagnava in carrozza; poteva leggere, poteva scrivere. I suoi capelli, quasi tutti bruni ancora, la facevano sembrar giovane in certi momenti di felicità. A un tratto, l'ho riveduta stroncata dalla malattia, impotente, mutola, non compresa se non dalla buona donna che l'assiste e che è veramente mirabile di pazienza, di devozione, di affezione: Marietta. / È la tremenda opera dell'arteriosclerosi; e non v'è rimedio. Ieri, alla fine della giornata, io ero in tale stato di prostrazione e di disperazione, costretto ad assistere in ogni istante a quel miserando spettacolo, senza poter far nulla fuorché soffrire, ero così disfatto che il buon Michetti m'ha impedito di prolungare tanta tortura e m'ha fatto forza perché io ripartissi nella notte. Viaggio indimenticabile. Ho toccato il fondo della malinconia. Poco dopo l'alba, traversammo i cimiteri bianchi di Collarmele, di Paterno, di Avezzano: pietra e calcinaccio. E da per tutto un'indifferenza immutabile […] / Sono tormentato continuamente dalla visione di certi gesti, di certi sguardi della mia povera malata, e dal ricordo di quei suoni che uscivano dalla sua bocca deformata. Ah, amico, amico mio, il mistero del sangue com'è tremendo! Sono stato per ore ed ore al capezzale, presso quel medesimo letto ove fui partorito, fra le cose che udirono il mio primo grido, rimaste senza mutamento. E questa anima mia, che nessuno conosce, che io stesso non conosco, è uscita da quella carne umiliata e straziata! Mai la vita mi è parsa più oscura. Spero che, alla guerra, l'energia e la fede mi torneranno» (*D'Annunzio-Albertini*, pp. 285-6). La «serva ammirabile» e fedelissima è Marietta Camerlengo (1882-1952): entrata neppure decenne a servizio in casa d'Annunzio, svolse a fianco di Donna Luisa malata una insostituibile opera di assistenza. E d'Annunzio scorgerà poi sempre in lei l'angelo tutelare della memoria della madre e della casa pescarese. I documenti della sua biografia e del suo carteggio con lo scrittore (che per lei sarà sempre «Don Gabriele»), dal 1915 al 1937, si leggono in *Il Camarlingo e la Camerlengo*, a cura di F. Di Tizio, Pescara 2000. Il «fratello emigrato» è Antonio, pianista e suonatore di oboe di modesta levatura, che nel 1901 fu costretto dai debiti e dagli illeciti commessi a fuggire negli Stati Uniti inseguito dall'accusa di falso, per aver contraffatto, tra l'altro, la firma del celebre fratello su alcune cambiali; cfr. P. Alatri, *D'Annunzio*, Torino 1983, pp. 319-20. Come suggerisce G. Turchetta, il percorso nella casa di Pescara, con le sue stanze equivalenti a «stazioni» di una nuova Via Crucis, ha un analogo strutturale

nel libro *La casa paterna* del *Trionfo della Morte*, ove di stanza in stanza il protagonista è iniziato al mistero di *thanatos*, nell'appartamento abbandonato dello zio suicida. «La carrucola del pozzo» del *Notturno* ( ) «cigola» e «stride» anche in un memorabile *Osso* montaliano, in corrispondenza con un riaffiorare del «passato» che, però, «si deforma […] si fa vecchio, / appartiene ad un altro». Ma cfr. più avanti anche «il pozzo», con «il coperchio ferrato» e il «viso nell'acqua che luceva», il «suono d'argento assordito, in cui tremava la levità del capelvenere». ←

[28]Analoga immagine in una lettera vergata con incerta grafia il 17 marzo 1916 e indirizzata a Giuseppe Albertotti, che la pubblica in facsimile d'autografo in *Visioni endottiche nel «Notturno»*, cit., pp. 12-3: «Non c'è per ora alcun cambiamento nello stato del mio occhio. Una farfalla notturna è prigione nella mia gota e le estremità brune delle sue ali palpitano nella mia palpebra inferiore. / Forse una mattina di sole la farfalla s'involera [sic] verso una rosa fresca del piccolo giardino. Prego la primavera che la richiami». Secondo la diagnosi del medico, questa poetica impressione dello «scotoma fluttuante» va annoverata tra quelle che segnano «il processo per così dire regressivo della retina divelta», in quanto distinte dalle visioni sollecitate dall'acume bruciante del trauma: «Il bruciore è scomparso e con esso la visione ignea, alla quale succedono le visioni più varie e figurazioni più calme a tinta più fredda» (p. 21). Germinano allora, per tornare al linguaggio della letteratura, le fantasmagorie di uno sguardo e di uno stile tra minerale e vegetale, in uno stupore, per usare il termine dannunziano, di «cosmogonia», per le quali Ezio Raimondi ha acutamente evocato «la fredda pupilla di un Jünger» (Raimondi, pp. 109-10). ←

[29]La cadenza vocale della Sirenetta, educata al Poggio Imperiale e allusivamente ricondotta alla favola antica del figlio di Apollo, il mitico apicultore Aristeo, è assimilata a quella di «santa Caterina giovinetta». L'amore di d'Annunzio per la prosa della santa senese è di antica data: prima del proemio al *Trionfo della Morte*, già nell'articolo *L'arte letteraria nel 1892 (La prosa)*, sul «Mattino» del 28-29 dicembre 1892, santa Caterina figura fra i modelli di stile proposti all'analisi psicologica dei romanzieri moderni (cfr. SG II, p. 115); poi nelle *Vergini delle rocce* la sua letteratura ascetica, *Le lettere* o *Il libro della divina dottrina*, è chiamata in causa nella «sensualità» della sua favola mistica, anche attraverso un florilegio di

citazioni dirette, specie in rapporto alla figura barrèsiana di Massimilla. Ora, proprio come avviene nel giardino delle *Vergini delle rocce*, il *Notturno* intreccia l'evocazione di Caterina ai «versi che germinavano nella mente di Dante prima dell'esilio» e al «sogno della *Vita nuova*» (*Rom.* II, pp. 137 sgg., 112 sgg. e 99 sgg.). Attraverso la voce della Sirenetta affiorano le giornate di lettura dell'alunno sedicenne al Cicognini di Prato, nel tempo evocato dal *Secondo amante di Lucrezia Buti*. E ciò introduce il pastiche o la parodia, nel senso musicale della parola, del capitolo XXIII della *Vita nuova* con l'allucinazione onirica di Dante costretto nel letto da «dolorosa infermitade», di cui si reintona lo spartito verbale anche fuori dal segno esplicito di citazione sostituendo, però, «La tua giovinezza è morta!» all'originale dantesco «Tu pur morrai». *Alle Esequie della giovinezza* è intitolata una Favilla del 1911 poi raccolta nel *Compagno dagli occhi senza cigli*. ←

[30]«La fiore di Soria»: è *senhal* della donna amata nella canzone *Oi llasso nom pensai* attribuita a Federico II (chiamato il «soldano svevo» in quanto appassionato della cultura araba), nota a d'Annunzio attraverso la *Crestomazia* del Monaci dal tempo in cui raccoglieva le tessere per il falso-antico della *Francesca da Rimini*; cfr. *Tr.* I, p. 486. «La "fiore" di Soria nella canzonetta gioiosa dell'imperator Federigo» è ricordata anche nel *Libro segreto*. ←

[31]Alla fresca pronuncia della letteratura delle origini, che si prolunga nella citazione dell'anima «candidata» di una lirica attribuita al «mistico» Jacopone da Todi (dal Tommaseo-Bellini, che spiega: «mondata, purificata» o resa candida; ma cfr. anche, subito dopo nel testo, l'autocitazione dalla *Figlia di Iorio*, del canto di Ornella all'inizio dell'atto II: «Tutta di verde mi voglio vestire…»; *Tr.* I, p. 802), si avvicendano i ricordi della tradizione figurativa, più che mai all'incrocio tra esperienza dell'arte e esperienza di vita (è l'aspetto della letteratura dannunziana acutamente indagato da L. Ritter Santini, *Le immagini incrociate*, Bologna 1986 e A. Andreoli, *Gabriele d'Annunzio*, Firenze 1987). Se lo scrittore si raffigura sotto le specie sepolcrali di Ilaria del Carretto, la «statua giacente» del sarcofago quattrocentesco di Jacopo della Quercia nel Duomo di Lucca (), la Sirenetta richiama l'angelo di «una cantoria fiorentina», verosimilmente la stessa designata più sotto come «marmo vivente di Luca» (emendiamo così,

sulla scorta della *princeps*, il «Lucca» delle edizioni successive: è di Luca della Robbia la celebre cantoria al Museo di Santa Maria del Fiore, ove dei putti suonano i timpani), prima di riunirsi al padre nell'immagine scolpita di un'«antica Pietà» (↗). Ma la figura filiale non può sostituirsi simbolicamente a quella materna se non attraverso il rito musicale di cui è l'annunziatrice: è la musica, con il suo appello alla compassione, a provocare le liberatorie «lacrime d'anima» (↗) che riconducono l'uomo prossimo alla vecchiezza a una indifesa condizione creaturale, bisognosa di compianto. Per il *Trio degli Spiriti*, la composizione beethoveniana op. 70 per pianoforte, violino e violoncello, e in ispecie per il *Largo* che ne costituisce il secondo movimento, d'Annunzio ha poi sempre dichiarato in pubblico e in privato una particolare sensibilità. Cfr., ad esempio, quanto egli afferma nella lettera a Mario Giannantoni del 18 dicembre 1931, ricevuto il saggio di quest'ultimo *Beethoven visto da d'Annunzio*: «La tua prosa recente mi piacque e mi commosse. La sera innanzi avevo ascoltato il *Trio degli Spiriti* eseguito dal Casella, dal Bonucci e dal Poltronieri. Il turbamento fu così profondo che non potei dissimularlo. E, se bene mi cercassi a dentro, non seppi trovare la causa di quella quasi lacrimosa angoscia. / La trovai nella tua pagina, la ritrovai – dopo – nel *Notturno*» (la lettera è pubblicata dal destinatario in «La nuova Italia musicale», gennaio 1932). L'interpretazione della musica beethoveniana in chiave di «dramma religioso», di mistero della Passione, molto deve, si direbbe, alla lunga frequentazione di Romain Rolland. Sui musicisti che d'Annunzio invitava alla Casetta rossa con il compito di alleviare la sua sofferenza si intrattiene un paragrafo di G. Damerini, *D'Annunzio e Venezia*, cit., pp. 169-81. Cfr. anche *Il «Notturno» della Sirenetta*, cit., pp. 89-90. Nel *Libro segreto*, in rapporto alla Duse, le lacrime sono chiamate «l'acqua del cuore». ←

[32]Con il «paese gotico» si identifica la Francia delle cattedrali, cui d'Annunzio si è riaccostato allo scoppio della Grande Guerra quando l'avanzata tedesca e i bombardamenti, nella Champagne, in Piccardia o nell'Île de France, minacciavano i tesori dell'architettura e della scultura del Medioevo (memorabile, a questo riguardo, la visita alla rovina della cattedrale di Reims registrata nella *Licenza*, in *Rom.* II, pp. 976 sgg.; cfr. anche G. Tosi, *D'Annunzio en France au début de la Grande Guerre (1914-1915)*, cit., pp. 157-76) e che egli guarda con sensibilità iconologica acuta,

educatasi sin dai tempi del *Martyre de Saint Sébastien* sulle pagine di Emile Mâle. Ma ciò che segue nel *Notturno*, ove d'Annunzio contempla la figura scolpita del proprio corpo glorioso, dall'arte medievale alla greca (nelle carte autografe d'archivio, l'intera sequenza figura nella sua versione definitiva con la data «12 aprile 1916»), induce a pensare che egli dialoghi anche, reinterpretandolo a suo modo, con il prefatore e traduttore francese della ruskiniana *Bibbia d'Amiens*, che è Marcel Proust, alla ricerca, sulle orme del profeta inglese del gotico, di una insignificante figurina scolpita sul portale delle Librerie della cattedrale di Rouen: «Elle est effritée, et pourtant c'est son regard encore, la pierre garde le trou qui relève la pupille et lui donne cette expression qui me l'a fait reconnaître. L'artiste mort depuis des siècles a laissé là, entre des milliers d'autre, cette petite personne qui meurt un peu chaque jour, et qui était morte depuis bien longtemps, perdue au milieu de la foule des autres, à jamais. […] Un jour, un homme pour qui il n'y a pas de mort, pour qui il n'y a pas d'infini matériel, pas d'oubli, un homme qui, jetant loin de lui ce néant qui nous opprime pour aller à des buts qui dominent sa vie, si nombreux qu'il ne pourra pas tous les atteindre alors que nous paraissions en manquer, cet homme est venu, et, dans ces vagues de pierre où chaque écume dentelée paraissait ressembler aux autres, voyant là toutes les lois de la vie, toutes les pensées de l'âme, les nommant de lor nome, il dit: "Voyez, c'est ceci, c'est cela". Telle qu'au jour du Jugement, qui non loin de là est figuré, il fait entendre en ses paroles comme la trompette de l'archange et il dit: "Ceux qui ont vécu vivront, la matière n'est rien". Et, en effet, telle que les morts que non loin le tympan figure réveillés à la trompette de l'archange, soulevés, ayant repris leur forme, reconnaissables, vivants, voici que la petite figure a revécu et retrouvé son regard, et le Juge a dit: "Tu as vécu, tu vivras"». Il passo è segnato a margine in lapis rosso sull'esemplare della *Bible d'Amiens* (Paris 1904) conservato nella biblioteca del Vittoriale, alle pp. 72-3, tenute in evidenza anche dall'angolo piegato (cfr. G. Zanetti, *Cattedrali di parole: d'Annunzio fra Ruskin e Proust*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo R. Pupino*, vol. II, tomo I. *Primo Novecento*, a cura di E. Candela, Napoli 2009, pp. 151-75). ←

[33]Alla versione originaria attestata dalla c. 22778 dell'APV («Quando sarò in piedi, quando uscirò dal letto, *l'astuzia* di cui mi servirò per

accomodare la mia vista diminuita. / Saprò meglio combattere. / L'ardore sarà il medesimo, ma l'ardire sarà istrutto dalla pazienza. / Come sarà più bello combattere e osare!») la stesura finale intreccia la citazione della celebre battuta di Malatestino nella *Francesca da Rimini*, a sua volta reminiscenza di *Inf.* XXVIII, 85: «Quel traditor che vede pur con l'uno». La singolare identificazione con il perverso eroe negativo della tragedia si ripropone nella favilla *L'apparizione di Malatestino* nel *Secondo amante di Lucrezia Buti*. ←

[34]Del passo relativo alla visita di Giacomo Boni nel giorno della sepoltura di Miraglia (attestata, sia pure sotto altra data, anche dal «*Notturno» della Sirenetta*, cit., pp. 68-9, che indugia su un'incantevole passeggiata da lei compiuta in compagnia del celebre archeologo nelle calli di Venezia) esiste una prima versione manoscritta, *Il Cantico del Sole* (cfr. APV, LXXXI, 4, cc. 22962-22968), con alcune varianti rispetto al testo definitivo. Con le sue sette cartelle, l'autografo appartiene certo anch'esso, alla stregua del *Ritorno dalla fronte*, dei *Giorni funebri* e dell'*Apparizione*, al disegno originario di una *Nuova contemplazione della morte* (cfr. A. Andreoli, *Dagli Archivi del Vittoriale: pagine di un diario inedito*, cit., pp. 48-51). Una sua parte viene impiegata in un testo del 1917 poi confluito nelle *Faville* col titolo *La decima Musa e la Sinfonia decima*: «(Cartelle 7) / "Il Cantico del Sole" / Ore 2 pom. / (27 decembre). Viene Giacomo Boni. Torna da Cividale, dov'è stato a preparare la difesa dei monumenti contro le incursioni aeree. Avendo avuta la notizia in viaggio, è tornato senza fermarsi a Grado dove, secondo accordi con Miraglia, doveva trovarsi con lui ed eseguire dall'alto fotografie del paese percorso dalle antiche invasioni barbariche. È afflittissimo. Accendo il fuoco nel camino. Egli si siede su la poltrona di Miraglia, con quel suo viso dolce eppure accigliato, con quel colorito acceso tra il pelo grigio, come certi ritratti del Tintoretto, con quel ciuffo selvatico di capelli su la fronte pensierosa. / Egli ha conosciuto poco il mio compagno. Ma si sentì sùbito attirato verso di lui taciturno. Nel corso della conversazione, il settembre passato, gli avvenne di citare una invocazione orientale all'allodola. "*O allodola, ai tuoi trilli non basta l'intero giorno!*" Allora, d'improvviso, l'aviatore gli raccontò che una mattina partendo per Pola, prima della levata del sole, ed essendo giunto nel mezzo mare, vide il disco sorgere nella nebbietta lontana e tutte le acque

giubilare “a quel primo colpo di timpano”. Egli lasciò le leve e incrociò le braccia. E, mentre il velivolo abbandonato a sé stesso ondeggiava nell’aria tranquilla, si mise a cantare, inventando le parole e la musica del suo canto. E comprese l’ebrezza di San Francesco nel Cantico delle Creature. Né poi ebbe più memoria di quelle parole e di quella musica. / Giacomo è stato anche su l’Alpe, su l’alta montagna, per distribuire le sue vestimenta bianche, i suoi calzari costrutti a somiglianza di quelli che portavano i cacciatori di cinghiali al tempo di Orazio, costretti a passare la notte su la neve: *ocreae* detti. // “Tu nive lucana dormis *ocreatus*, ut aprum / Canem ego” (Satira III) // Mi parla di duemila e cinquecento congelazioni. I soldati, con le gambe congelate, cercavano di levarsi al suo passaggio e sorridevano! In un giorno il chirurgo ha tagliato le gambe a duecento cinquanta alpini. / Nel Carso è anche peggio. Le trincee sono piene d’acqua, e i soldati stanno con le gambe nell’acqua sino alle ginocchia, per giorni e giorni. E le loro scarpe sono di qualità pessima, scarpe di cartone, fornite dai ladri e dai frodatori che non furono fucilati in massa o costretti a stare, calzati delle loro scarpe, tre giorni nell’acqua della trincea. Tre giorni – dice Giacomo – bastano alla morte d’un uomo. / Che sensibilità in quest’uomo di scienza! Mi parla dell’acqua del Natisone, sotto le mura di Cividale, verde, simile a vetro fuso. Poi mi parla di Santa Maria della Valle, con non so che innamoramento negli occhi… / Domattina parte per Verona. Va a proteggere le arche degli Scaligeri “con difese non rigide ma elastiche”. / Penso sempre al mio fratello che l’ascoltava, quella sera del nostro piccolo convito; quando egli parlava, con tanto fervore, delle sue piante palatine, dei suoi boschetti forensi. Il mio compagno, che aveva già piantato a S. Andrea duemila pioppi, disegnava di trasformare in orti magnifici come gli orti muranesi l’isola dei velivoli. E chiedeva con insistenza, al piantatore del Palatino, il nome d’un’antica pianticella prativa. / Mentre Giacomo parla e il fuoco cigola, mi suona nel cuore come una melodia straziante la parola del poeta orientale: “O allodola, ai tuoi trilli non basta il giorno intero!” / E penso all’inno sconosciuto del mio compagno sepolto».

Allievo diretto di Ruskin, stretto sodale di William Morris, amico di Gorkij e di Frazer, l’archeologo veneziano Giacomo Boni (1859-1925) acquistò fama internazionale, oltre che per i suoi straordinari ritrovamenti (fra cui il *Lapis niger* e il *Lacus iuturnae*, di forte suggestione anche su Pascoli, oltre che sul d’Annunzio alcyonio di uno dei *Sogni di terre lontane*:

cfr. G. Boni, *Il sacrario di Juturnae*, Roma 1901 e *Versi* II, p. 625), per l'immagine di leggenda, tra l'augure e il rabdomante, che accompagnava la sua attività di direttore degli scavi al Foro e al Palatino. Così Anatole France lo ritrae tra i personaggi di un suo romanzo, *Sur la pierre blanche* (1903), avvalorandone gli insegnamenti: «Vous associez, dans votre esprit, aux vérités étendues de la science, les vérités profondes de la poésie» (anche per Angelo Conti, *Sul fiume del tempo*, Napoli 1907, Boni è « anima di poeta in veste di scienziato »). Invero nel «mago del Fòro», come lo chiamava Croce (di cui cfr. il capitolo *Angelo Conti e altri estetizzanti*, in *Letteratura della nuova Italia*, Bari 1940, vol. VI, pp. 195-211), la più strenua competenza tecnica a contatto con la dettagliata materialità del reperto si fondeva con la speculazione ardita di una memoria razziale, in una mitologia insidiosa del suolo e dell'istinto. Risale a lui il progetto di una «flora dei monumenti», di una ricostruzione sistematica dell'ambiente vegetale in cui all'origine erano calate le reliquie del passato. E nel libretto *Urania*, uscito a Roma nel 1922, egli raccoglie i suoi interventi pugnaci, nel solco degli ammaestramenti «socialisti» di Ruskin, Morris e Webb, di propugnatore del «tecnicismo», un culto della *techne* emancipata dalla sua alienazione fordista o burocratica, dal lavoro manuale all'opera d'arte, come chiave di volta di una rinnovata concordia sociale («Dov'è l'amore del prossimo (*la filantropia*), È ANCHE L'AMORE DELL'ARTE», la filotecnìa, p. 4), in sintonia con le idee espresse da d'Annunzio negli ultimi paragrafi della *Carta del Carnaro* e non senza influsso sulla concezione della crisi del dopoguerra che emerge dagli interventi politici dannunziani del 1922, in particolare dal *Messaggio del convalescente agli uomini di pena* (cfr. anche i frammenti postumi raccolti in *Di me a me stesso*, p. 190; e «il custode del Fòro e del Palatino augusto» riappare anche nella *Lettera ai Dalmati* di *Sudore di sangue*). Senatore, si mantenne a distanza dal nuovo regime fascista (anche in ragione di un torbido episodio che lo coinvolse negli ultimi anni di vita), anche se si ricorse a lui per la ricostruzione esatta della figura originaria del simbolo littorio. Cfr. E. Tea, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, 2 voll., Milano 1932.

Sempre in *Urania* è traccia della passione di Boni per «i cinquemila ideogrammi del Tao-te-King di Lao-Tse, pensatore più antico e più universale di Socrate», che gli insegnava la «riverenza verso la divinità della ghiaia o d'altri oggetti elementari, per cui le foglie d'autunno

diventano simboli e quasi finestre aperte sull'infinito». Anche in una lettera a d'Annunzio del 6 marzo 1916 (AGV XIII, 4), egli esorta il poeta, sprofondato dalla cecità nella sua vita interiore, a varcare infine «la soglia del Taoismo, la Sacra Via». Ma l'interesse comune per la poesia «concisa» dell'Estremo Oriente (si tratterà dell'haiku, il componimento di appena 17 sillabe nella tradizione lirica di Basho), sia anche nella forma ludica e spregiudicata di una libera reinvenzione, si rivela appieno nella *Licenza*, sempre in rapporto a Miraglia: «Forse il mio compagno cercava in sé le parole d'uno di quei sentimenti o concetti – *gnomas breviculas* – pe' quali Giacomo Boni un giorno gli aveva rivelato la grazia dei poeti d'Asia più lontani. Spesso egli per gioco si piaceva di foggiarne a simiglianza, con quel misto di sottigliezza e d'ironia ch'era il tono del suo spirito tra estranei […] Allora il mio amico si ricordò d'una di quelle imagini asiatiche di farfalle che gli aveva mostrate il romito del Palatino. E ripeté, in un velo di fumo […]: "Ha le ali ancor tremule, e già s'è posata"» (*Rom.* II, pp. 1005-6). Tale interesse trova poi nuove sollecitazioni nel sodalizio con un altro poeta aviatore, il giapponese Harukichi Shimoi, che di d'Annunzio diverrà il traduttore, sostenitore convinto della vitalità dell'haiku anche in epoca moderna (non senza influsso, pare, sulla stessa poesia di Ungaretti). E per un libro di Shimoi, *La guerra italiana (impressioni di un giapponese)*, Napoli 1919, d'Annunzio scrive la lettera prefatoria riprodotta nel volume in facsimile d'autografo. Il 2 febbraio 1920 Shimoi raggiunge a Fiume l'ammirato Comandante, che gli rivolge il *Saluto all'ospite d'Oriente* (ora in SG II, pp. 1033-5). Cfr. M. Di Russo, *Harukichi Shimoi il giapponese amico di d'Annunzio*, in «Rassegna Dannunziana», 34, novembre-dicembre 1998. ←

[35] Nel brano, esemplare della nuova acustica dell'anima proposta dal commentario delle tenebre, anche con la sua scansione nello spazio aprospettico della pagina, agisce ancora la suggestione della riflessione di Angelo Conti, subito ripresa nel *Fuoco*, sulle arti del ritmo come «arti notturne»: «L'essenza della musica non è nei suoni, ma nel silenzio che segue i suoni e nel silenzio che precede i suoni che verranno. Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio. Ogni suono e ogni accordo svegliano nel silenzio che li precede e che li segue una voce che non può essere udita se non dal nostro spirito. Il ritmo è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi se non durante le pause dei suoni». E siccome «la voce delle cose è essenzialmente diversa dal loro suono», l'artista che la trascrive e se ne fa interprete deve ricondurre il segno e il suo corpo sonoro a un sottotesto misterioso, a una «musica muta» di corrispondenze e di rapporti, sicché risulta vero che «la poesia e la musica vivono nella notte, sono le sole arti notturne […] le sole che, nate dal silenzio che precede l'apparire della vita, generino il silenzio in cui parla la vita» (A. Conti, *La beata riva*, cit., pp. 225-48, a fronte di *Rom.* II, p. 359). Di tutto questo non manca di tener conto il *Notturno* dannunziano, da «La pausa è in tutto lo spazio e in tutte le creature» a «la parola che scrivo nel buio […] è musica», da «Il mio segreto è tra la musica e il silenzio» all'ascolto allucinato del preludio di Skrjabin: «La musica è come il sogno del silenzio». E per questa via il *Libro segreto* giungerà a ribadire, quasi con le stesse parole di Conti: «Le più arcane comunanze dell'anima con le cose non possono essere colte, fino ad oggi, se non nelle pause: che sono le parole del silenzio». Inutile poi sottolineare, rispetto al misticismo neoromantico e wagneriano della *Beata riva* e alla sua «via negativa» verso «la quiete dell'inesistenza», come nella scrittura del *Notturno* e nelle sue pause di silenzio vibri una nuova nervosità saturnina, con la visione acuta di un microcosmo malato in una regione di rumori familiari e insieme sinistri, ove la dissonanza stessa si rivela una figura della trascendenza. Ma vale la pena di osservare che anche l'emblema eletto del bestiario dannunziano, la rondine, questa danzatrice dell'aria, riproduce *en abyme* la polarità palpitante del ritmo, il segno che appare e dilegua nell'eco interiore di un silenzio musicale, dal fregio fluente di *Lungo l'Affrico* («O nere e bianche rondini, tra notte / e alba, tra vespro e notte, o bianche e nere / ospiti lungo l'Affrico notturno») alla figura più

nervosa e virtuosistica («un grido aguzzo, un guizzo bianco») evocata qui, forse non a caso, solo poche pagine addietro.

Del passo, che vale una sorta di calligramma acustico, esistono numerosi abbozzi, sin nelle liste della cecità che poi d'Annunzio rubrica sotto l'intestazione «I rumori del Canale» o «La musica del Canale», «Il pendolo», «La goccia», «I rumori» (cc. 22723-33); e in una di esse già si interrogano «I rumori che formano una musica interna». Ma anche nei cartigli, come nelle successive prove di laboratorio, le note uditive si susseguono sulla riga senza soluzione di continuità. La frammentazione tipografica dei singoli atti percettivi è dunque acquisto dell'«interpretazione» cui esse sono sottoposte per la versione definitiva. E solo nell'insieme audiovisivo della stesura finale la figura della risonanza, il motivo di suono e traccia della trasmissione ritmica producono la propria icona. Si noti come all'interno di ognuno dei segmenti discontinui si riproponga sempre di nuovo la semantica figurata del suono e del silenzio. E il significante grafico dell'a capo ne traspone la vicenda ritmica nelle pause della voce. ←

[36] L'episodio è attestato nei cartigli «da interpretare» dell'APV: «Equinozio di primavera – / L'infermiera dice: Tutti i giacinti sono caduti sotto la pioggia. Sono tutti per terra» (c. 22719); «L'infermiera dice / Ho raccolto i giacinti. Le api m'inseguivano. Prendono lo zucchero là dentro» (f. 22721); «La circolazione delle forze nell'occhio. Il flusso e riflusso / primaverile. Il giacinto violetto che nasce [illeg.] tutte invischiate. Scerpato» (f. 22734). ←

[37] Rinvia segretamente alla musica di Debussy, le cui *Six épigraphes antiques*, la composizione per due pianoforti del 1914 ispirata alle *Chansons de Bilitis* di Pierre Louÿs, comprendono appunto titoli quali *Pour la danseuse aux crotales* e *Pour remercier la pluie du matin*. Nella trepida allusione si scioglie una intenzione rimasta irrealizzata fra gli scartafacci che scandiscono l'elaborazione del testo. Come accerta infatti l'esplorazione delle carte d'archivio, il *Notturno* avrebbe dovuto includere nella *Terza Offerta* anche una stazione dedicata a Debussy, il musicista del *Martyre de Saint Sébastien* e della «sensualità senza carne» la cui morte è invece commemorata nella prosa *Di una pausa musicale nel tumulto di Fiume*: il testo, poi raccolto nel *Compagno dagli occhi senza cigli*, era

apparso per questa parte sul numero di «Poesia» del luglio 1920, prima di confluire nel *Ritratto di Luisa Baccara*, il volumetto cofirmato con De Carolis per La Fionda, Roma 1920. Negli appunti preparatori e nei cartigli (ff. 22789-90 e 22816), ove Debussy risulta «malato», si ammirano di lui sia la tensione a «liberare la musica» sia l'«*eroica coscienza* di razza» (che lo induceva a firmare le sue ultime opere «Claude Debussy musicien français»: anche per questo Beethoven è considerato «fiammingo», come del resto già nella *Contemplazione della Morte*). Ed è la logica, esasperata dall'ottica del poeta guerriero, in base alla quale, nel frammento «Il pericolo opera liricamente su me …», d'Annunzio intreccia l'azione di guerra a non so che «impeto musicale», a una «folle smania del canto», affermando: «Non mi sono mai sentito tanto pieno di musica come nelle pause della battaglia». Cfr. allora il testo che d'Annunzio sottoscrive nel 1917 a prefazione della *Raccolta nazionale delle musiche italiane* (poi, col titolo *Della decima Musa e della Sinfonia decima*, nel *Compagno dagli occhi senza cigli* delle *Faville del maglio*), ove egli si interroga sul senso della musica nel tempo dell'eroismo e delle stragi, del lutto e della distruzione, identificando così alcune delle ragioni di essere degli episodi a tema musicale del *Notturno*: mentre le altre arti sembrano ridotte al silenzio dallo spettacolo immane della guerra e delle sue macchine di morte, «la musica è oggi sola fra le arti attiva», non solo perché «il motore monophonos, ascoltato da un orecchio inventivo, include la più ricca polifonia» e «nei ritorni di notte, quando la vita è bella dietro la nera mitragliatrice di prua che ha beffato la morte, il coraggio canta maravigliosamente col triplice motore», ma in quanto «l'immateriale musica è da per tutto presente, è da per tutto vivente, simile a uno spirito di novità e di libertà universo», tutt'uno con «i moti veloci o tardi delle profonde masse periture, la vacillazione immensa delle forze che si spostano e si mettono in cammino, l'apparizione vittoriosa dei grandi temi ideali sopra il furore e il fragore della barbarie». Così d'Annunzio finisce col riconoscere alla musica contemporanea (alla superficie del testo, ancora una volta Debussy, oltre a Pizzetti; ma non si possono dimenticare le altre folgoranti esperienze del soggiorno parigino, da Ravel a Stravinskij, o a Skrjabin) una forza d'innovazione e di rivelazione sconosciuta alle altre forme d'arte, già intonata anche nella «delicatezza» all'«espressione convulsa del mondo», al ritmo profondo di un nuovo destino collettivo. ←

[38] Affermava Conti nella *Beata riva* che «l'arte, come la magia, è una metafisica pratica». E alla formula, di remota ascendenza baconiana, d'Annunzio ritorna sempre di nuovo svolgendone le implicazioni all'abbrivo della stagione notturna, nella Favilla *Dell'attenzione* («La mia visione è una sorta di magia pratica che si esercita su i più comuni oggetti»), nel *Proemio* alla *Vita di Cola di Rienzo* («Io dentro di me in quel tempo, o amico, ero giunto al sommo dell'arte magica, in ogni ora e su ogni caso o creatura pronto sempre a fare incantamento nascosto») o nella *Leda senza cigno*: «La nostra vita è un'opera magica che sfugge al riflesso della ragione e tanto è più ricca quanto più se ne allontana, attuata per occulto e spesso contro l'ordine delle leggi apparenti» (*Rom.* II, p. 891). Resta da aggiungere che sin dal 1906, in un panorama della cultura letteraria in Italia ove d'Annunzio svolge il ruolo di protagonista, un acuto lettore francese aveva proposto al riguardo una correlazione suggestiva: «L'art est une magie, dirait volontiers M. Conti avec Novalis» (cfr. M. Muret, *La Littérature italienne d'aujourd'hui*, Paris 1906, pp. 328-9 e 334-41). In realtà, la presenza di Novalis entro l'universo di apparizioni e di prodigi della letteratura dannunziana emerge con forza particolare soprattutto in questa sequenza discontinua del *Notturno*. Dell'esangue profeta del Romanticismo tedesco, il cui nome figura in uno dei *Taccuini* sottoscritto a quello di Rimbaud, d'Annunzio possiede e legge gli *Inni alla notte e Canti spirituali* nella traduzione di Augusto Hérmet, uscita nel '12 a Lanciano presso Carabba, nella celebre collana diretta da Prezzolini, che sotto il titolo *Preludi e commenti degli «Inni alla notte»* reca anche in conclusione una scelta ridotta ma significativa dei *Frammenti*. E proprio a quest'area del testo, accompagnata a margine da ampi tratti a lapis di consenso, d'Annunzio risale per meditarne e concentrarne le variazioni sulla malattia (che già il *Notturno* ha definito «un modo mistico di affinamento») come beante autotrascendenza del corpo («La malattia non potrebbe essere un mezzo di sintesi superiore? E più la malattia sarebbe spaventosa, più alta sarebbe la voluttà che vi è nascosta? […] Tutte le malattie rassomigliano al peccato in quanto sono delle trascendenze, le nostre malattie sono tutte fenomeni d'una sensazione sublimata, che vuole trasformarsi in forze superiori […] Le malattie sono senza dubbio una cosa molto importante per l'umanità […] Noi non conosciamo che molto imperfettamente ancora

l’arte di utilizzarle […] Se io divenissi un profeta di questa arte? Le malattie sono delirio corporale, idee fisse del corpo»; pp. 111-3), le riflessioni sul «magismo e sintetismo della fantasia» (p. 106) o sull’atto poetico come comunione con l’invisibile e possesso magico di una realtà superiore totale: «Il senso poetico è molto affine al senso mistico […] Esso rappresenta l’irrappresentabile. Vede l’invisibile, sente l’insensibile […] Il poeta è realmente rapito fuori dai sensi – e così in lui tutto succede realmente. Egli rappresenta, nel vero senso della parola, il soggetto-oggetto: l’anima e il mondo. Donde l’infinito d’un vero poema, la sua eternità. Il senso poetico è prossimo parente del senso profetico e del religioso, della follia in generale» (p. 123). E cfr. altresì (pp. 114-5) quanto Novalis afferma circa la possibilità di rinnovarsi nella lontananza della vita interiore, viaggiando nell’universo sconfinato dell’anima e calandosi nel suo mistero del tempo abolito – «La fantasia pone il mondo futuro sopra o dentro la terra o nella metempsicosi. Sogniamo viaggi attraverso l’universo: l’universo non è in noi? Non conosciamo le profondità del nostro spirito. È verso l’interno che si stende il misterioso cammino. È in noi o in nessun luogo l’eternità con i suoi mondi, il passato e il futuro. Il mondo esterno è il mondo delle ombre; proietta le sue ombre nel regno della luce» –, con ciò che segue sull’occhio che «è il senso che specifica l’universo, l’anima dell’universo – azione dell’universo». Nel quadro dell’idealismo magico novalisiano, dei suoi trasognamenti e delle sue «metempsicosi», si illumina anche il motivo già affidato da d’Annunzio alla c. 22821, «la mia magia: invece di diventar più vecchio divento sempre più giovane», in una sospensione della temporalità ordinaria che non è senza effetto neanche sulla struttura formale dell’opera, come attesta sin dall’inizio uno dei cartigli (22686): «Il sentimento che tutto è presente, / senza successione nel tempo – // I racconti col verbo al presente». Alla fine della sequenza il ritorno alla scena della scrittura sancisce la trasfigurazione della parola nelle cifre pure di una musica assoluta. Ma come si osserva nella prosa del 1906 raccolta col titolo *Della malattia e dell’arte musica* nel *Compagno dagli occhi senza cigli*, anche per d’Annunzio, proprio come per Novalis, la «malattia è un problema musicale». Cfr. W. Vortriede, *Novalis und die französischen Simbolisten*, Stuttgart 1963 e Raimondi, pp. 134-6, insieme con C. Dahlhaus, *L’idea di musica assoluta*, trad. it. Firenze 1988, in particolare le pp. 149-62. ←

[39] La «Diana caucasea» è Nathalie de Goloubeff, che d'Annunzio chiama anche Donatella, l'amante «matta della più nera mattezza slava» che egli ha conosciuto nel 1908 e con cui ha vissuto in Francia un travagliato *ménage*: il ritorno in Italia di d'Annunzio alla vigilia della guerra del '15 sancisce la fine irreversibile del loro rapporto. Con la sua preziosa allusione all'*oïl* della *Chanson de Roland* (ove la «barba fiorita» è epiteto formulare), il testo rielabora l'appunto di un taccuino dell'estate 1914: «*Donatella* / La tenuta nel governo di Kiel / Il lago coperto d'anatre selvatiche – Il frutteto di ciliegi soli governato da un vecchio che ha nella sua gran barba le api. Egli ha un alveare – Le pecchie familiari si adunano nella sua barba, a sciame» (AT 22, pp. 212-3). ←

[40] Per questa rievocazione di una curiosa serata artistica nella Parigi «chimerica» d'anteguerra, d'Annunzio rielabora un'altra nota affidata allo stesso taccuino del 1914: «Dalla baronne Deslandes – / La stanza è piena di fumo, che viene dal camino acceso. La padrona è freddolosa. Non si può aprire la finestra. / I<s>nayat-Khan, il musico indiano, seduto in una poltrona, con una tunica giallo-rosea e con una collana di ambra, canta i suoi canti religiosi. / Un canto d'innanzi l'alba, misterioso come il suono del vento che passa su la terra venendo dall'infinito. Non si sente più l'oppressione del calore soverchio né il fastidio del fumo. / Poi Alastair, vestito d'una tunica azzurra broccata d'oro, danza le sue danze gotiche. / Loys Cendré è vestito da vescovo, violetto, con i capelli tagliati in tondo, come un chierico della santa chiericia dell'Angelico – / Il liocorno di legno dorato (proveniente di Birmania, arte buddhistica) col suo lungo corno. Il cervo di bronzo – la cerva di bronzo – gli animali dell'Estremo oriente che sembrano pascolare il tappeto. / La "captale" simile a una figura di cera, con gli occhi di vetro. / Isnayat bronzino, con la corta barba nera, con l'occhio di smalto, del quale appare il bianco puro, mentre canta a bocca aperta, modulando la nota nella gola. / Conosce più di cinquecento "modi"» (AT 22, pp. 213-4). In Madeleine Deslandes, una renana di origine ebraica, soprannominata Ilse dal titolo di un suo racconto (cfr. E. de Gramont, *Souvenirs du Monde de 1890 à 1940*, trad. it. Milano 1971, pp. 290-1), si deve certo riconoscere una delle protagoniste (al pari, in altro modo, della marchesa Luisa Casati, per cui cfr. più innanzi la nota 17 alla *Terza Offerta*) dell'estetismo *flamboyant* che contrassegna a Parigi lo scorcio estremo della

Belle Époque, con i suoi eccessi stravaganti, i suoi travestimenti favolosi, i suoi rituali esasperati. Grande amica di Boni de Castellane e di Natalie Barney, dopo aver frequentato assiduamente Oscar Wilde, la Deslandes aveva fatto perdere la testa a Maurice Barrès, da cui si era lasciata amare per tre anni pur senza concedergli nulla e nonostante il pessimo gusto, diceva, dei suoi regali. D'Annunzio l'aveva conosciuta a Firenze nel 1907 e non aveva mancato a sua volta di corteggiarla, come ricorda uno dei presenti alla *soirée* del 1914, André Germain: «Je lui ai donné l'assaut courtois, me disait-il, sans aucun resultat […] Je lui ai fait une grave promesse […] Je lui ai promis de la violer dans son tombeau». Pallidissima, dagli occhi come allucinati per la miopia («J'ai des yeux de luxe» soleva dire, «car ils sont beaux et ne voient pas»), con un aspetto etereo, in contrasto con l'opulenza del seno, la baronne Deslandes inclinava a un erotismo ambiguamente sublimato nel rifiuto dell'esperienza carnale, alla stregua appunto di una «fata»: una figura alla Poe o alla Villiers che doveva colpire lo scrittore, intento negli anni francesi alla rivelazione moderna degli *Aspetti dell'Ignoto*, dall'*Uomo che rubò la «Gioconda»* alla *Leda senza cigno*, tra il *noir* fantastico e la favola crudele o perversa (per tacere del progetto di un «romanzo di Parigi», con il suo «studio tragico degli amori lesbici», annunciato a Treves nel 1911). Oltre che per la sua scienza della *toilette* (memorabile la veste in *lamé* d'oro sormontata da una sorta di tiara regale blu intenso), continua Germain, la donna era celebre per l'arredo della dimora che chiamava la sua *fairy-land*, con il ritratto di lei dipinto da Burne-Jones, un angelo di Luca della Robbia, le stoffe alle pareti disseminate di fiorellini come in un Botticelli, la vetrata dei pappagalli e soprattutto le pellicce d'orso bianco che ricoprivano interamente il pavimento del *salon* e su cui pascolavano due cerbiatte in marmo nero, un corvo in bronzo e per l'appunto il liocorno, emblema della verginità (come suggerivano anche i celebri arazzi della *Dame à la Licorne* nel museo parigino di Cluny, ammirati in quel giro di anni anche da Rilke), proveniente, secondo il letterato francese, da una giostra napoletana del XVIII secolo.

Sempre Germain fornisce altri particolari di questa singolare festa per pochi intimi, tutti in costume. Egli stesso vi aveva invitato Isnayat-Khan, il cantante indù dal prodigioso talento che educa lo scrittore alla straordinaria varietà di modulazioni della musica extraeuropea (il «fiume padre» è il

Gange); dal canto suo d'Annunzio aveva portato con sé uno spiritato terzetto di inseparabili eccentrici, composto da una misteriosa M.lle C., di cui si era invaghito, creatrice di inquietanti bambole di cera, dal suo fidanzato violoncellista e dal mimo, danzatore, musico e disegnatore Alastair (pseudonimo dell'anglo-tedesco Hans Von Voigt), il più inverosimile dei tre, che per il suo assoluto dispregio delle contingenze terrene lo scrittore aveva soprannominato «Pierino della Luna». Sempre povero perché straordinariamente generoso, in mance e in doni, non gli si conosceva fissa dimora, ma viaggiava con diciassette giganteschi bauli ove custodiva i vestimenti ieratici e le dalmatiche sontuosamente ricamate con cui eseguiva «des danses graves, liturgiques à la fois et nostalgiques». Sta di fatto che lo scrittore, affascinato da questa creatura versatile e bizzarra, si faceva volentieri vedere in sua compagnia, ai concerti o nel salotto di Cecile Sorel – «c'etait l'orchidée de d'Annunzio». Una preziosa raccolta di suoi disegni nel solco di Beardsley e di Redon, *Forthy-three Drawings by Alastair*, a cura del sodale di Wilde Robert Ross (London 1914), è conservata nella Stanza del Mappamondo al Vittoriale. Ma sul gusto figurativo che impronta la copiosa opera di illustratore del *Pierrot lunaire* amico di d'Annunzio, cfr. anche l'Introduzione di Arthur Symons a E.A. Poe, *The Fall of the House of Usher*, Illustrations by Alastair, Paris 1928. Ancora Germain (ma il dato trova conferma anche nel taccuino dannunziano) precisa che lo strano festino si svolse in realtà nei primi giorni del luglio 1914, oramai a ridosso dello scoppio del conflitto, e ricorda che a un certo punto il poeta italiano, insofferente del caldo che emanava dal braciere fumigante al centro della sala, anche a costo di spiacere alla padrona di casa invero «freddolosa», ruppe l'atmosfera *envoûtante* del sortilegio estetico aprendo risolutamente la finestra alla brezza della notte estiva. La trasposizione «invernale» del *Notturno* reinventa la congiuntura aneddotica rimovendone il tratto ironico: e sottolinea così, in un'aura arcana di simbolo, la presa di distanza da una cultura sofisticata ma sterile di ebbrezze morbide e artificiali, di serra, intessuta di «vaste menzogne», «belle frodi» e «ambigue illusioni», come si legge ancora nel *Libro segreto*; di contro si annunciano in una luce d'Oriente le «forze rudi», l'ansia di vera vita destinata ad appagarsi nell'esperienza della guerra. Cfr. A. Germain, *La vie amoureuse de*

d’Annunzio, Paris 1954, pp. 229-32 e *Les Fous de 1900*, Genève et Paris 1954, pp. 63-79. ←

41 L’«ansia» di ritrovare nel cielo la falce sottile della luna riporta di lontano la melodia trepida di *Lungo l’Affrico* in *Alcyone*, vv. 11-6: «Nascente Luna, in cielo esigua come / il sopracciglio de la giovinetta / e la midolla de la nova canna, / sì che il più lieve ramo ti nasconde / e l’occhio mio, se ti smarrisce, a pena / ti ritrova, pel sogno che l’appanna» (*Versi* II, p. 427). Carteggi e testimonianze sono concordi nel riferire che intorno al 21 marzo si credette di riscontrare un miglioramento, per cui a d’Annunzio fu concesso di levarsi dal letto. In una nota d’officina (c. 22811) lo scrittore ha accuratamente registrato, calendario alla mano, le fasi lunari relative ai mesi tra febbraio e aprile in cui si chiude dalla malattia alla «resurrezione» il commentario delle tenebre, scendendo a ritroso dalla «Pasqua. – / 23 aprile 1916» direttamente al 21 febbraio e poi risalendo al mese di marzo: l’ultima annotazione riguarda il giorno delle Ceneri. E appare chiaro, indipendentemente, ora, dalla libertà con cui lo schema può essere stato applicato agli eventi, che è la luna, nel *Notturno*, a scandire il sentimento del tempo. ←

42 L’Aria detta la “Frescobalda” è nel *Secondo Libro di Toccate, Canzone, Versi d’Hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti et altre partite d’intavolatura di Cimbalo et Organo*, che il musicista ferrarese Girolamo Frescobaldi (1583-1643) pubblica a Roma nel 1627. A eseguirla al pianoforte per d’Annunzio ferito è il giovane pianista Giorgio Levi: buon amico della Brooks egli è tra i musicisti più assidui alla Casetta rossa, fino ai giorni della resistenza sul Piave; cfr. G. Damerini, *D’Annunzio e Venezia*, cit., p. 170 e soprattutto *D’Annunzio inedito*, cit., pp. 841-54. Ma nell’evocazione del *Notturno* agisce il ricordo delle note di taccuino vergate nel novembre 1898 per la progettata prosecuzione del *Fuoco* a Ferrara: «La Palazzina – La Casa di Marfisa. È in mano dei Barbari, la casa della magia e della voluttà. Egli chiama. Barbari, che accorrono da ogni parte: fabbri, falegnami, mercanti di canape. / […] La casa è piena di canape, è piena delle chiome recise alla immensa vecchiezza di Ferrara, è ingombrata dalle chiome secolari del Tempo […] Il *teatro* attiguo è una sala con volta dipinta a viti – pampini e grappoli d’uva bionda […] Anche qui, le balle di canape, i fasci enormi delle capellature canute, e il sentimento dell’abbandono, della

ruina, della morte […] L'uomo indica la porta formata d'una tavola su cui è dipinta una figura femminile vestita pomposamente, con allato una cagnolina; e dice = Ecco il ritratto di Marfisa. / = Strana sensazione. Egli afferma che in quel luogo "ci si sente" (la presenza dello spirito di Marfisa) […] Una lunga teoria di carri a quattro ruote, tirati da due paia di buoi bianchi, carichi di canape – i carri sono dipinti di rosso» (T XIX, pp. 253 e 260, e T XXII, p. 278). Cfr. poi la rielaborazione degli stessi taccuini nel *Secondo amante di Lucrezia Buti*, da *Marfisa e la vecchiezza* a *La musica di Ferrara*. ←

[43] Non deve stupire se a Frescobaldi subito si accosti Skrjabin, uno dei protagonisti della nuova musica novecentesca. D'Annunzio si esprime al riguardo nella prefazione alla *Raccolta nazionale delle musiche italiane*: «Perché dunque, in tanta aspettazione, è offerto agli Italiani un florilegio di vecchie musiche […]? Non per tornare all'antico ma per riconoscerlo e per vendicarlo – nel nome del Monteverdi, del Frescobaldi, del Palestrina – contro un lungo secolo di oscuramento e di errore. Taluna di queste, tra le più remote, sembra nata della stagione medesima in cui le novissime son per fiorire». Nella stessa logica il concerto fiumano di Luisa Baccara registrato in *Di una pausa musicale nel tumulto di Fiume* prevede in programma accanto a Frescobaldi «una cadenza cubana o andalusa» e i *Preludi* di «Claudio di Francia». Per l'autore del pezzo della *Leda* sulle sonate di Scarlatti, in attesa che esso diventi un balletto per la musica di Ravel (cfr. SG II, pp. 1685-6), anche le musiche antiche si intonano pienamente alla nuova musicalità postwagneriana dei motivi brevi e dei periodi strofici capricciosamente composti, dell'improvviso e dell'effimero, dell'arabesco fantastico e del sortilegio timbrico, della libera variazione fuori dagli schemi precostituiti della dialettica tematica classica. E ora dopo Debussy tale sensibilità è rappresentata da Alexander Skrjabin (ma i due nomi figurano ancora accostati in T CXXV, lo stesso che giustappone Novalis a Rimbaud), con la vertigine tra estatica e dionisiaca del suo sonatismo.

Il musicista moscovita (1872-1915), dopo la giovinezza neoromantica affascinata dal turbamento apollineo di Chopin, diventa l'interprete musicale di una mistica nietzschiana fra erotica e eroica, pervasa, però, dalla vocazione teurgica e apocalittica che percorre la cultura russa

contemporanea: in questo senso, l'avventura del musicista trova un parallelo letterario nei poeti-filosofi della seconda generazione simbolista, Merežkovskij, Ivanov e più ancora Belyj, oltre al giovane Pasternak, che concepisce per Skrjabin un culto fervente e tenace. L'esecuzione dell'opera totale a lungo vagheggiata, il *Mystère*, di cui restano solo gli abbozzi dell'*Acte préalable*, avrebbe dovuto costituire, alla lettera, la fine del mondo. Ma già il *Prometeo* o *Poema del fuoco* (1908-10) prevedeva l'impiego di un *clavier à lumières*, tale da far emergere l'Unità originaria del suono e del colore. Vero è che in Skrjabin l'istanza mistica ed estatica, l'ebbrezza vertiginosa di Zarathustra si compongono in una tensione stilistica di spasmodico impegno formale. Il viaggio nell'interiorità visionaria presuppone un'esplorazione strenua e una dilatazione ardita dello spazio tonale: melodia e armonia si proiettano l'una nell'altra in composizioni integralmente fondate sull'accordo definito di volta in volta mistico, prometeico e infine sintetico (do, fa diesis, si bemolle, mi, la, re), fuori dai vincoli secolari della tonalità classica. Anche per questo, oltre che per la ricerca della *Klangfarbenmelodie*, Skrjabin trova ricetto e risalto nel *Blaue Reiter* di Kandinskij.

Verosimilmente d'Annunzio entra in contatto con l'universo d'avanguardia del musicista negli anni del soggiorno a Parigi: nel mondo dei Balletti russi, ove d'Annunzio è di casa, non si era certo spenta l'eco della rivelatrice stagione concertistica del 1907, quando Nikisch aveva portato a conoscenza del pubblico parigino, fra le altre primizie di musica russa, anche alcune opere orchestrali di Skrjabin. E anche se Diaghilev lo detestava, non si potevano ignorare l'inquietudine e la modernità di una ricerca d'arte dominata a sua volta dal mito della danza. Ma la passione dannunziana per Skrjabin divampa nel tempo di guerra e nell'esperienza diretta della musica, ovviamente non dei poemi sinfonici (*Le poème de l'extase* o *Poème orgiaque*, 1905-1907; *Le divin poème*, tripartito in *Luttes*, *Voluptés*, *Jeu divin*), ma della stupenda opera pianistica, mediatore ancora una volta Giorgio Levi, cui d'Annunzio rivolge sollecitazioni incalzanti – «Porti, La prego, musiche di Scriàbine», «La prego di portare tutto Scriabine e le novità raccolte nelle sue peregrinazioni musicali» – nelle lettere dalla Casetta rossa, purtroppo non datate, pubblicate da G. Damerini, *D'Annunzio inedito*, cit., pp. 842-5. E del «culto inquieto» per il musicista russo parla a Olga Levi ancora in una lettera del 20 marzo 1919: «Ho in me

il più ansioso dei *Preludii* dell'"heautontimorumeno" slavo». Vero è che alla sequenza scrjabiniana del *Notturno* d'Annunzio si accinge con sicura consapevolezza di ordine anche culturale, come suggerisce una nota della cecità che egli poi rubrica unendo al nome del musicista quello di un altro suo possibile mediatore in Italia, Carlo Placci, il colto, aggiornatissimo dilettante fiorentino curioso di tutte le novità musicali: «Scriabine – Lo storico del Cremlino – la collina dei passeri / la musica come religione» (cc. 22736-7). Né si può escludere la conoscenza del saggio pionieristico apparso sulla «Voce» nel 1915, *Un nuovo sonatista*, ove uno dei campioni della nuova critica musicale italiana, Giannotto Bastianelli, interroga in Skrjabin un esempio mirabile di «vera musica moderna pura». Come sottolinea P. Sorge (*Aleksander Skrjabin e il «Notturno»*, in *D'Annunzio notturno*, cit., pp. 239-41), i rilievi analogici di Bastianelli sulla *Sesta* e la *Decima Sonata* come «lampade che si andavano a poco a poco illuminando da sé», in un chiaroscuro «di suoni colorati di bronzo», sembrano prefigurare altrettante immagini delle liriche che il *Notturno* dedica a Skrjabin. E soprattutto colpisce l'intuizione del critico di una invenzione tematica che non prende mai forma definitiva, i cui motivi si rincorrono e si riprendono sotterranei e proprio per questo assumono valore di «simboli», che pervadono tutto il pezzo di «una suggestione volubile e segreta».

Impossibile, allo stato degli atti, identificare tra i 92 preludi composti da Skrjabin quello cui d'Annunzio si riferisce nel passo del *Notturno*, costruito a sua volta, più che mai, nei modi di un'*audition colorée* (e adempiendo, dunque, ciò che si prefigura all'abbrivo della sequenza «musicale»: «Toccate con la melodia il fondo della mia piaga, a suscitarvi i colori indicibili che non appariscono se non nello spettro luminoso delle stelle»). L'identificazione proposta a suo tempo da Ciani sulla scorta delle lettere a Venturina dell'autunno 1916, ove si evoca a più riprese un anonimo e imprecisato «17° preludio», persuade solo sino a un certo segno. E se si trattasse piuttosto di Chopin? Meglio pensare, con R. Chiesa, che «il poeta si potesse nella sostanza riferire a più preludi, perché, trattandosi di composizioni molto brevi e monotematiche, certamente gli venivano eseguiti in serie», come pare accadere nell'esperienza d'ascolto registrata nel Taccuino CI, del 1917 (pp. 917-8): «Scriabin Perché? / – Alla donna / 2 Frasi tenere e appassiona<te> per te – / Grida – risveglio ammonimenti / Il preludio violento. / Enigma – Una frase leggera una interrogazione

sorridente – (quasi tempo di valzer)». In ogni caso, la sequenza notturna nella sua interezza orienta piuttosto verso le composizioni del periodo più tardo, le opere estreme in cui più acutamente si sperimenta l'incanto vertiginoso della dissonanza, specie se si tien conto dei titoli o delle indicazioni espressive, di cui Skrjabin è così prodigo (per esempio, nella *Sesta Sonata*, «l'épouvante surgit, elle se mêle à la danse délirante»: e la danza è a ritmo ternario, «quasi valse»): *Poème ailé* op. 51 n. 3, *Poème nocturne* op. 61, *Vers la flamme* op. 72, *Deux Danses* o *Ghirlandes* op. 73 (di cui una s'intitola *Flammes sombres*) o, negli ultimi *Preludi* dell'op. 74, «Douloureux déchirant», «Très lent, contemplatif», «Fier belliqueux». Non a caso anche le quattro liriche del *Notturno* nascono dal proposito, affidato a un appunto preparatorio dell'APV (f. 22774), di connettere insieme «l'appello eroico e la visione voluttuosa». Due di esse riportano alla ferocia e all'avventura della vita di guerra. Ma nella seconda e nella quarta poesia torna prepotentemente in primo piano il motivo della danza: e qui veramente d'Annunzio sembra riverberare la sua esperienza viva dei Balletti russi e della loro rivoluzione coreografica, quasi proiettando in Skrjabin, «col capo riverso» e «il piede difforme», la «saltazione frenetica» di Fokine o più ancora di Nijinskij. Cfr. R. Chiesa, *Le imaginazioni musicali del d'Annunzio «notturno»*, in *D'Annunzio notturno*, cit., pp. 93-112; M. Bortolotto, *Est dell'Oriente*, Milano 1999, pp. 440 sgg. (ove si evoca con consenso anche l'interpretazione dannunziana e si fornisce la notizia, preziosa, che tra le frequentazioni moscovite di Skrjabin vi era anche Isnayat-Khan, il prodigioso cantore indiano ammirato nel *Notturno*); F. Testi, *La Parigi musicale del primo Novecento*, Torino 2003. ←

[44] Per la logica musicale che presiede all'idea formale della *Seconda Offerta*, vale la pena di rileggere quanto d'Annunzio scrive a De Carolis il 21 febbraio 1917: «Alle pagine per la morte dell'amico seguono altre di un lirismo sempre crescente, cosicché alcune assumono la forma ritmica: dolore, allucinazione, visioni immense affluenti dal cervello all'occhio ferito, trasformazioni verbali della musica; e, su tutto, il "motivo dominante" della morte bella» (*D'Annunzio-De Carolis*, p. 23). Ma in realtà, per la stesura delle prime tre liriche che integrano nel *Notturno* «l'interpretazione del *Preludio* di Scriabin» (ivi, p. 35) occorre attendere l'inverno fra il 1917 e il 1918, come attesta tra l'altro l'autografo della

prima del gruppo, «Eravamo là, cinquanta fanciulli», pubblicato in facsimile d'autografo da G. Damerini, *D'Annunzio e Venezia*, cit., nelle tavole fuori testo fra le pp. 184-5, che ne discute altresì le varianti (cfr. le pp. 198-9): donato a Venturina, il manoscritto reca in calce la data «20 gennaio 1918». Il motivo della poesia è fermato in un appunto preparatorio dell'APV (c. 22774): «Gli adolescenti. Eravamo là, con le ali, fremebondi. / Viene il bruto. Taglia le penne a colpi di scure negli omeri. L'ascia di Dedalo». E nelle strofe di dieci versi liberi della poesia, esso viene svolto in un'allegoria sinistra, forse nell'ombra di Caporetto, della ferita materiale e morale cui soggiacciono i giovani combattenti emuli di Icaro nel brutale infuriare della guerra tecnologica («l'ascia inventata da Dedalo»). Dal fondo dell'angoscia si leva il volo solitario dell'eroe destinato a tener viva la speranza, quasi nuovo Linceo sottratto alla strage per generare la stirpe di Eracle e di Perseo. « Negli antri glauchi / del Mare icario» si rivisitano allusivamente, legandoli tra loro, i miti del volo e della metamorfosi marina dei *Ditirambi* alcyonii di Glauco e di Icaro. Frequenti i dantismi, dal «folle volo» del v. 2 (*Inf.* XXVI, 125) a «s'incielava» del v. 31 (*Par.* III, 97). ←

[45] Anche di questo contrasto fra l'infermità dell'uomo e la grazia, certo ispirato alla irriducibile duplicità della discordia e dell'estasi delle composizioni di Skrjabin, esiste un appunto preparatorio (c. 22774): «Lo zoppo dai piedi di bronzo. Zoppica mentre la danzatrice intorno gli danza». In ogni strofe a una coppia di novenari e a una di senari fa seguito una sequenza in prosa ritmica, congiunta alle altre dalla rima finale e dalla omologia sintattica della proposizione relativa, oltre che dal climax ascendente che si rivela con il gerundio della seconda strofe. La «nòria» è la macchina per attingere acqua dai pozzi, costituita da una serie di tazze collegate a una catena o a un nastro che scorre tra due tamburi rotanti. Come il precedente, anche questo testo, in una stesura autografa con data 21 gennaio 1918, rientra tra le primizie del *Notturno* offerte allora a Venturina. ←

[46] Nella sua alternanza fra strofe in versi liberi (legate tra loro dal refrain dei tre ultimi versi) e strofe in settenari (la prima delle quali con un'eco palese del *Cantico dei Cantici* 1, 13: «Fasciculus myrrae dilectus meus mihi; inter ubera mea commorabitur») la canzone realizza la polarità complementare fra «L'appello eroico e la visione voluttuosa», come vuole

l’appunto del f. 22774. L’impresa di guerra che pone gli uomini in dissidio con il loro desiderio sensuale resta priva di contorni definiti. Ma è facile scorgervi la corrispondenza con il diario della Beffa di Buccari apparso a stampa in due puntate sul «Corriere della Sera» del 19 e 20 febbraio 1918 (ove in explicit si allude ancora al *Notturno*: «Ho l’amaro del sale in bocca, come quando nel buio la lacrimazione dell’occhio infiammato mi scendeva fino alla commessura delle labbra arse»), nelle parole che d’Annunzio rivolge ai marinai consacrati a «osare l’inosabile»: «Siamo un pugno d’uomini sopra piccoli scafi. Più dei motori possono i cuori. Più dei siluri possono le volontà. E il vero treppiede della mitragliatrice è lo spirito di sacrifizio. / Da poppa a prua, ordegni ed armi, vigilanza e silenzio; niente altro. La nostra notte è senza luna e noi non invochiamo le stelle. V’è una sola costellazione per l’anima sola: la Buona Causa» (SG II, p. 721). Per le torpedini della penultima strofe d’Annunzio preleva una tessera del taccuino relativo allo sbarramento della baia di Panzano, dell’agosto 1915 (AT 31, p. 272), prefigurando così una delle rievocazioni di guerra che suggellano la *Seconda Offerta*. ←

[47] In un testo come il *Notturno*, consacrato all’ardore mistico del poeta eroe, la figura erotica della femminilità non può apparire se non in un velo di tratti labili ed evanescenti. Ne è una riprova, per così dire di laboratorio, il modo d’impiego dell’appunto consegnato al f. 22851, in cui s’affaccia e si esplica il motivo della donna sullo sfondo della spiaggia («I grandi alberi di gaggia. Sotto i tronchi una specie di molle tappeto giallo dove le piacque un giorno camminare a piedi nudi. Oblio di tutto. Pienezza ineffabile di vita, lunghe ore al sole su la rena. “Quando vedo tre alberi, come oggi, ho bisogno infrenabile di star sola”»), ma che nel testo viene poi adibito all’evocazione dei «grandi alberi di gaggia» presso Tebe ( ) rimovendone accuratamente, con la spiaggia, la figura femminile. In questo caso, come ha sostenuto De Michelis, p. 474, la ricerca di un definito referente biografico della memoria (da Barbara Leoni spasmodicamente attesa all’Eremo di San Vito Chetino per la magica estate a due del 1890, come poi si racconta diffusamente nel *Libro segreto*, a Eleonora Duse e alla sua vita di «donna nomade» evocata nel *Fuoco*, che nell’*Anniversario orfico* di *Alcyone* presagisce, con l’amico, la riapparizione di Shelley naufrago sulle rive del Tirreno) rischia veramente di mancare di pertinenza. Ciò che

pertiene al testo è l'epifania di un'immagine senza volto né nome del desiderio, in un trasognamento che può persino dare al malato, come in un supremo incantesimo su se stesso, il ricordo di ciò che non ha mai veduto. Questo non toglie che il fantasma muliebre del *Notturno*, introdotto dal ricordo trepido e ardito dell'invocazione a Cristo in Emmaus («Mane nobiscum, quoniam advesperascit, et inclinata est iam dies»; *Luca* 24, 29), in contrappunto con le figure forse ispirate a Rimbaud del «dio di passione» e del «dèmone sognante, che cammina sopra un non formato mondo», conservi un alone intensamente ambivalente di visitazione numinosa, quasi simbolica della divinità dell'eros. Alla fine la sua aura si addensa nel rinvio flagrante all'incipit del *Tristano e Isolda*, alle prime parole che escono dall'assoluto della musica, cui d'Annunzio aveva già dato risalto adeguato nella fantasmagoria wagneriana dell'ultimo libro del *Trionfo della Morte*: «Ed ecco, un'altra voce, di realtà umana, modulata da labbra umane, giovine e forte, mista di malinconia e d'ironia e di minaccia, cantava una canzone del mare, dall'alto dell'albero, sul naviglio recante a Re Marco la bionda sposa irlandese. Cantava: "Verso occidente erra lo sguardo, verso oriente fila il naviglio. Fresco soffia il vento verso la terra natale. O figlia d'Irlanda, ove t'indugi tu? Gonfiano la mia vela i tuoi sospiri? Soffia, soffia, o vento! Sventura, ah sventura, fanciulla d'Irlanda, amor selvaggio!" Era l'ammonimento, era l'annunzio profetico della vedetta, allegro e minaccioso, carezzevole e beffardo, indefinibile». Così, anche uno dei motivi ricorrenti dell'autorappresentazione dello scrittore infermo, la richiesta di essere liberato della benda e delle fasce, rende esplicito uno dei propri archetipi, Tristano morente sugli spalti di Kareol («Tristano lacerava le bende della sua ferita, incitava il suo proprio sangue a scorrere in fiotti…»), che attende «la Maga, la maestra dei balsami, la medicatrice d'ogni ferita». Ma più sotterraneamente, nel suo gioco di irriducibile ambiguità, il testo rinvia anche all'interpretazione del «filtro» wagneriano proposta nel *Trionfo*, ove è la chiave del nome di Desiderio Moriar, il protagonista della *Leda senza cigno*, che mentre riporta a una situazione del *Notturno* che già conosciamo, la scoperta del sesso come «male originario» (cfr. qui la nota 16 alla *Seconda Offerta*), insiste sulla rivelazione gnostica dell'identità originaria del desiderio e della morte, già sulla via di Denis De Rougemont, *L'amour et l'Occident*: «"[…] Per desiderare e morire! […] Desiderare, desiderare, desiderare fin nella morte; non di desiderio morire!"

Sempre più possente, sempre più tenace lo corrodeva il filtro nelle midolle. Tutto il suo essere si torceva nello spasimo insostenibile. L'orchestra crepitava a tratti come un rogo […] Egli portava nelle sue vene e nelle sue midolle il desiderio di tutti gli uomini, di tutta la specie, ammassato di generazione in generazione, aggravato dalle colpe di tutti i padri e di tutti i figli, dalle ebbrezze di tutti, dalle angosce di tutti. Rifiorivano nel suo sangue i germi della concupiscenza secolare, si rimescolavano le più diverse impurità […] Egli era l'erede dell'eterno male. "Questo terribile filtro, che mi danna al supplizio, io, io medesimo lo composi! […] E io lo bevvi, a lunghi sorsi di delizia… Maledetto sii tu, filtro terribile!"» (*Rom.* I, pp. 975 e 984-5). E la prosa del *Notturno*, pur spegnendo in una sommessa modulazione della voce le vampe patetiche dell'orchestra wagneriana, adempie così, sinuosa ed «esoterica», al suo ruolo di viatico all'ultima identificazione lirica con Skrjabin e con la sua danza del «desiderio e del dolore». ←

[48] L'ultima poesia della sequenza skrjabiniana, in versi liberi, si distingue dalle altre per il mutato ruolo strutturale del musicista: da dedicatario a figura protagonista del discorso lirico. Diversa, e anteriore, è secondo la Riccardi anche la datazione, in quanto il testo figura già nel cosiddetto manoscritto di Renata. Come si desume dal carteggio con De Carolis (*D'Annunzio-De Carolis*, pp. 37 e 39) all'altezza del marzo 1918 la poesia avrebbe dovuto concludere la «seconda parte», con la funzione che poi passa all'inno delle Fenici. Ma della prima intenzione è traccia ancora nella *princeps*, che reca a suggello della *Seconda Offerta* un'incisione raffigurante una donna col capo riverso: ed è la «*figura di danza* mistica», la «figura di danza notturna» che d'Annunzio aveva chiesto a De Carolis sin dal 1918, inviandogli perché se ne ispirasse «la fantasia» skrjabiniana. Con «il principe Igor» si allude all'omonima opera musicale di Alexander Borodin, con le sue Danze polovesiane che costituivano una sorta di appuntamento fisso nei programmi dei Balletti russi, anche al tempo delle coreografie di Nijinskij: esse furono eseguite tra l'altro nella sera stessa della tempestosa prima del *Sacre du printemps* di Stravinskij, il 29 maggio 1913, cui presenziò, attivamente schierato dalla parte dei novatori, anche d'Annunzio; cfr. F. Testi, *La Parigi musicale del primo Novecento*, cit., pp. 361 sgg. L'autoilluminazione dell'essere che danza si può interpretare nel

quadro di F. Kermode, *Romantic Image*, London 1957, che esamina il valore metapoetico del simbolo della danza nella letteratura inglese dell'estetismo sino a Yeats. ←

[49] Dopo l'apparizione dei musici, tutta nel modo sospeso di un'irrealtà onirica, che svolge l'appunto del f. 22759 dell'APV («Visi attenti di musici che tendono l'orecchio al minimo intervallo di suono, alla minima ondulazione dell'aria. / Sognano su *un istrumento senza corde*»), d'Annunzio sembra proprio voler proporre una propria versione saturnina e agonistica della baudelairiana «perte d'auréole». L'immagine si ripropone in un autoritratto cupo e beffardo degli anni del Vittoriale: «L'Iddio è un tiranno e un buffone, con l'aureola per corona falsa e col berretto a sonagli per segno di alta buffoneria» (*Di me a me stesso*, p. 35). ←

[50] La visita di Guido Po (allora aiutante di bandiera di Thaon di Revel, diventerà poi capo dell'Ufficio Storico della Marina: sue le raccolte documentarie dannunziane *Gabriele d'Annunzio combattente al servizio della Regia Marina*, cit. e *Scritti, messaggi, discorsi, rapporti militari*, Roma 1939), già attestata nelle note della cecità («Il racconto di Guido Po – Il mare lungo traverso, di scirocco / velocità a trenta miglia – da Chioggia – La schiuma», c. 22738), introduce tra le visioni dell'occhio ferito l'impresa dello sbarramento della baia di Panzano nel golfo di Trieste, cui d'Annunzio aveva partecipato a bordo del cacciatorpediniere *Impavido* nella notte fra il 18 e il 19 agosto 1915. E la missione compiuta, quasi una sorta di prima beffa di Buccari, lascia in lui una lunga scia di entusiasmo. Egli ne discorre con Jean Carrère in un'intervista di grande risonanza, che appare sull'«Illustrazione Italiana» del 14 novembre (*Gabriele d'Annunzio e la guerra – Con i soldati del mare, dell'aria e della terra*): «Ah! Come mi hanno estasiato questi solidi marinai della nostra razza! Erano là in mezzo ai pericoli minacciosi, tranquilli come se avessero pescato lungo le loro rive naturali. Una sera che tornavamo in cacciatorpediniere da una spedizione davanti a Pola, un radiotelegramma ci segnalò che dei sottomarini ci attendevano all'agguato. E si vedeva persino […] sulle onde il periscopio d'uno di essi simile al pesce cane che sembra cullarsi indolentemente sulla scìa dei piroscafi; dovemmo fare un grande giro per entrare a Venezia più tardi e da un altro canale. Ebbene, durante tutta questa manovra difficile e pericolosa non ho visto uno solo di quei giovani marinai perdere la calma

ed il buon umore» (*Ric.*, p. 2733). Ma la notte trepidante dell'operazione bellica del '15 si ripresenta anche nelle note di diario redatte nell'autunno 1917, quando nello scrittore che si accinge a volare su Cattaro sembrano trovare nuova attenzione figure e motivi della prima stagione notturna: «Ecco che appare Pietro Orsini, biancovestito, il mio caro Comandante dell'*Impavido*. Buon augurio! Tutti i ricordi del mare, e l'odore delle siluranti, e la scia potente, e le notti di veglia e di pericolo… Il cuore batte […] Piero Orsini ci conduce alla sua bella nave "Cavour" / A *nessuno secondo* è il suo motto orgoglioso […] Piero ha dunque un magnifico appartamento, dove da per tutto sono i miei "ricordi": libri, fotografie, doni diversi – Debbo a Piero una fra le più belle notti della mia vita: lo sbarramento della Baia di Panzano» (T CX, pp. 997 e 1002). E il ricordo esaltante dell'avventura riaffiora nel 1919 fra gli appunti per un discorso ai marinai del *La Masa*, nel pieno dell'azione di propaganda per il riscatto di Fiume: «Tra i miei ricordi di guerra più belli metto i tre mesi in cui ebbi l'onore di far servizio in una flottiglia, imbarcato su l'*Impavido*; e lo sbarramento della baia di Panzano, in una notte d'agosto del 1915, è una delle più intense ore di vita ch'io abbia vissuto» (T CXXXV, p. 1163).

Come ha ben visto Annamaria Andreoli, gettando luce nuova sulla preistoria del *Notturno*, la lunga sequenza ripropone sostanzialmente intatto un articolo destinato alla stampa anglosassone, *A Poet's Adventures. Laying Mines on an Enemy's Coast*, apparso sul «Daily Telegraph» il 29 dicembre 1915: in questo testo, o meglio, nella sua redazione originaria in italiano ora acclusa nell'APV ai materiali preparatori del *Notturno*, si deve identificare la «rappresentazione rapida di uno "sbarramento" notturno» che lo scrittore offre ad Albertini nella lettera del 4 gennaio 1916 (la stessa con cui invia le pagine in morte di Miraglia), soggiungendo però, quasi timoroso della propria novità, che si dovrà «correggere lo stile, che qui risente della preoccupazione del traduttore inesperto» (*D'Annunzio-Albertini*, p. 329; cfr. anche, ivi, p. 296, la lettera del 3 settembre 1915, all'abbrivo della collaborazione con il «Telegraph»: «Ho stesa una relazione dello "sbarramento" di torpedini nella notte del 18-19 agosto: notte che non dimenticherò mai. Andammo a un sol miglio dalla costa, sotto le batterie austriache. Notte buia, fuochi spenti, silenzio, per bassi fondi pericolosi, "a tocca e non tocca…"»). In realtà, come si accennava, le varianti alla fine restano rare: per limitarci alle più significative, dall'articolo giornalistico al

Notturno, d’Annunzio sopprime l’omaggio in incipit al sublime shelleyano («It can be said of the Italian war what Percy Bysshe Shelley said of the Medusa’s head which he saw in Florence, and which he attributed to Leonardo da Vinci: “Its beauty and its horror are divine”») e, subito sotto, la riflessione intorno al proprio rapporto con Venezia («The aspects of this maritime city are like my passions and like the monuments of Nineveh and Cnossus, places of my ardour and creations of my fancy, real and unreal, products of my desire and products of time. This city is one of those tumultuos harmonies whence often the most beautiful elements of my art are born»), mentre si impone una nuova ricerca musicale di corrispondenze e di richiami incentrata sulla figura del giovane «siciliano che sembra un adolescente arabo» e sulla sua «foglia odorosa». Per il testo inglese, cfr. SG II, pp. 905-11 e nota relativa, insieme con l’Introduzione, pp. LXIX-LXXI. Sia le *Adventures* che il testo del *Notturno* elaborano impressioni affidate ai Taccuini: «a 8 miglia da Trieste / Uno due zero – / Si vedono i fanali di poppa. Dritta un po’ – uno zero zero // 18 agosto1915 / Arrivo su l’*Impavido*. Notte di buona novella. Il fumaiolo della nave fumiga. Fumo nero e faville. / La luna gialla. Le torpedini nelle gabbie di ferro (àncora) lungo il bordo. Enormi sfere, attaccate all’ancora. Il vento fresco. Il pranzo in coperta – / La radunata dei comandanti nel quadrato. L’ordine dattilografato. / Il comandante – in piedi – detta. / L’arnese di guerra. Il “caccia” coi suoi 4 siluri – I cannoni – / L’ordine, dato dal secondo, di mettere nei canotti galletta e carne in conserva. / La distribuzione dei collari salvagente. Le raccomandazioni del comandante *nel caso che succeda qualcosa*. / Le torpedini scorrono su le selle, cadendo in mare / Abbiamo levato i cappelli di gomma dai pulsanti – / La fila delle torpedini enormi – 600 chili – con la testa piena di tritolo – / I comandi dati con la radiotelegrafia – per l’accostata – / I marinai distesi presso il siluro – Le faville dai fumaioli – / La forma nera degli altri *caccia* in linea – Le stelle – faville inestinguibili / Scendo giù. L’odore del caffè – Il marinaio che fa il caffè – / Si avvista di prua il fanaletto della Mula di Muggia – I caccia sfilano a destra dell’Impavido Scia bianca – / Comandi col megafono. Vanno alla punta Sdobba – Raggiunta la rotta di sbarramento per levante spegnere il fanaletto di poppa. / Lontano la linea di fuoco!!! / Le torpedini pronte. / Gli ultimi minuti d’ansia. / Siamo prossimi alla costa. Si vede la terra ingobbirsi, sopra la luce dei riflettori austriaci – / Pare che non si arrivi

mai al punto dello sbarramento. Finalmente si ode: Attenti! / I fumaioli fanno troppo fumo e troppe scintille. / Il tenente guarda l'orologio rischiarandolo con la lampadina nascosta nella mano che s'arrossa. / Attenti! / Fondo! / I marinai liberano le torpedini che rotolano sopra le selle di ferro e cadono in mare schiumando – / L'operazione è compiuta – perfettamente. Respiriamo […] Fu sbarrata con 60 torpedini la baia di Panzano, tra la punta Sdobba e Santa Croce. Chi vuol venire a bombardare Monfalcone, incappa nello sbarramento. / I telegrafi di macchina illuminati – Mezza forza, tutta forza, adagio, ferma. Il portavoce da presso = Quattro, tre, zero – A 24 miglia all'ora – il fervore della grande scia –» (AT 31, pp. 269-72). All'incipit del brano, con la «fosforescenza notturna» di una materia palpitante tra la morte e la vita, d'Annunzio pare particolarmente affezionato, al punto da riproporlo identico nell'episodio finale della *Licenza* in rapporto a una diversa impresa, la ricognizione aerea compiuta con Miraglia alla ricerca del sommergibile *Jalea*; cfr. *Rom.* II, pp. 1064-5. ←

[51] Come si sottolinea nel testo, in Umberto Cagni (per il quale cfr. la nota seguente) d'Annunzio incontra un eroe della sua letteratura, la figura celebrata nella «terza rima» delle *Canzoni della Gesta d'oltremare*. Per questo, di là dalle allusioni alle avventure dell'esploratore del Polo (da lui raccolte, a cominciare dalla automutilazione del dito, nel *Diario* allegato a *La «Stella Polare» nel Mare Artico*, Milano 1903, cui del resto ricorre ampiamente la stessa *Canzone di Umberto Cagni*), l'episodio si costruisce attraverso una fitta rete di autocitazioni, esplicite o implicite, nello iato da colmare fra la profezia della parola poetica e l'impotenza angosciosa della condizione presente. Così «L'aquila immortale» (↗) riporta al v. 3 della *Canzone di Umberto Cagni* (con riferimento al simbolo imperiale e napoleonico e in contrasto con «l'ignavia delle vane carte»); «il freddo astro di tutti gli ardimenti» (↗) trascrive il v. 307 della *Canzone dei Dardanelli* (cui risale anche l'evocazione del comandante veneziano Lazaro Mocenigo, 1624-1657, eroe mutilato dell'ultimo conflitto tra Venezia e l'Impero Ottomano); «la fornace imperterrita» (↗) è quella dell'*Ultima Canzone*, vv. 58-9, cui appartiene anche (vv. 63-5) la successiva citazione in corsivo; sempre dall'*Ultima Canzone* vengono i riferimenti tra virgolette che seguono (vv. 184-6: «Taciturna così per la deserta / notte s'avanza la

quadrata schiera, / con i suoi segni, verso l'alba certa»; cfr. anche le figure animali dei vv. 121 sgg.) e l'annuncio dell'«Eroe primogenito», intercalati da due rinvii, sempre tra virgolette, alla *Canzone di Umberto Cagni*, vv. 8-9 e alla *Canzone di Mario Bianco*, vv. 149-50. E ancora alla *Canzone* dedicata all'eroe conterraneo, l'abruzzese Mario Bianco, risalgono le ultime citazioni, relative ai vv. 205-10 («ah perché non rinasco dal mio loto / Principe della Gioventù traendo / i miei compagni a me duce e piloto, // meco giurati a un patto più tremendo, / e, per guidarli d'un più alto e puro / fuoco in me stesso non mi riaccendo?») e 223-4. Cfr. *Versi* II, pp. 709-34 e note. L'incontro con Cagni, con un diverso sviluppo, è ripreso nel *Libro segreto*. ←

52 La seconda, mossa evocazione bellica della sezione finale della *Seconda Offerta*, intercalata da rapidi trapassi alla prospettiva emotiva di colui che rivede e racconta, riguarda gli aspri combattimenti d'artiglieria che avevano avuto luogo nell'ottobre 1915 all'Isola Morosina: agli ordini appunto dell'ammiraglio Cagni, i marinai superstiti del naufragio dell'*Amalfi* (ai quali nel luglio d'Annunzio aveva rivolto il suo primo discorso di guerra; cfr. S. Laredo de Mendoza, *Gabriele d'Annunzio marinaio e aviatore navale*, cit., pp. 119-20) avevano trasformato l'isola alle foci dell'Isonzo, non distante dal Comando marittimo di Monfalcone, in una sorta di roccaforte proiettata nel mare. Figure e motivi della sequenza affiorano già in una lettera scritta nell'immediato a Ugo Ojetti, anch'egli spesso presente sul teatro della battaglia: «Ieri a mezzogiorno cominciò la grande sinfonia. Stetti coi miei marinai dell'Isola Morosina, che è oggi una vasta nave da battaglia con la prua a Oriente. Ne vidi e raccolsi quattro nel sangue. Uno era di Ortona, del paese di mia madre. Tutti mirabili. Sanguinando, non pensavano che *al pezzo*!» (*D'Annunzio-Ojetti*, p. 146). E d'Annunzio torna sul tema nel discorso tenuto alla grande manifestazione patriottica organizzata dall'Associazione Lombarda dei Giornalisti la sera del 19 gennaio 1916 alla Scala, in occasione della riesumazione della verdiana *Battaglia di Legnano*: «Nelle giornate sanguigne di ottobre ero in quella mite Isola Morosina, tutta dorata e tremula di pioppi, divenuta un inferno di fragore, divenuta la più grande e potente nave d'Italia, munita di cannoni navali serviti da nostri marinai che compiono ogni giorno gesta sublimi le quali debbono essere raccontate e raccomandate all'orgoglio

della nazione» («Corriere della Sera», 20 gennaio 1916). Ora quasi non giunge a sorpresa che nella lettera ad Albertini del 23 gennaio 1916, nel momento in cui s'annuncia lo smantellamento dell'avamposto deciso dal Ministero, d'Annunzio esclami insinuante: «Che belle "faville" ho su quell'isola dei pioppi!» (*D'Annunzio-Albertini*, p. 336). Viene per un istante da ipotizzare che anche in questo caso, come per lo sbarramento della baia di Panzano, lo scrittore abbia elaborato in forma compiuta le sue impressioni dal vivo e che il testo, impubblicabile in Italia per ragioni di censura, sia stato destinato alla stampa anglosassone, magari a una delle mille testate dell'impero editoriale di Hearst, pur non essendo sinora stato rinvenuto. Certo è che il *Notturno* sviluppa e orchestra le rapide annotazioni dei Taccuini LXXXVI e LXXXVII, datati rispettivamente 18 ottobre 1915 e 20-21 ottobre, e utili anche per il passo parallelo della *Licenza*: «L'arrivo – Le passerelle sul fango – La colazione improvvisa. Gli occhi felini dei giovani La minestra grossa – L'ardore – Si esce per la viottola Si cammina su i mattoni rossi per ponte sul fango – Si sale alla torre di legno nascosta dalla quercia – I marinai La vista mirabile – La Sdobba e il Quaranta azzurri La corona nevata dei monti – Un lembo del Bosco Cappuccio, Ronchi – Doberdò il bosco di Monfalcone e la Rocca I fumaioli di Monfalcone. Duino, lo smottamento rosso di Sistiana, Miramar, Barcola, Trieste – / (Il cannone. Un marinaio viene a mensa per dire che una granata è caduta batteria Buraggi) / Il piano biondeggiante gialleggiante, con strie brune – I due bracci azzurri del fiume – placidi – La punta Sdobba – Solametto L'Istria cilestrina – / Le voci dei marinai e delle cornacchie tra gli alberi A volte un gabbiano brilla nell'aria come un velivolo – / Le cortine dei pioppi – I salici – Il colore bronzino Il draken argenteo, alzato nell'azzurro // […] Il primo colpo. La sinfonia comincia. Tutte le valli rombano – Il fumo. La batteria Gazzola tira su Duino – Vediamo la granata scoppiare al limite del bosco – Gazzola spara dal pontone che sta contro la riva sinistra nascosto da fascine e da frasche / A un tratto si ode il megafono che trasmette ai marinai l'ordine del giorno del Duca d'Aosta. La sinfonia cresce – Si leva il clamore dei marinai "Viva il Re", lungo tutta la riva. / Un gabbiano placido fa il volo librato. / Gozzola tira. Il rugghio del proiettile che mette 25 secondi ad arrivare al segno – Buraggi tira. Si vede nel sole il fumo giallastro – / Si ode lontano il clamore dei marinai che hanno udito l'ordine del giorno – / Trillo di uccelli – La risposta, all'osservatorio Zezzi

– Il rugghio del proiettile che viene – “Castagnola, fuoco!” / Lo stratagemma al cannone finto – / Trieste laggiù sulla linea azzurra è come una forma di luce, vaporosa, raccolta, quasi pudica Una libellula trasparente si posa sopra una foglia di quercia – Un uccellino cinguetta – / Nell’osservatorio di Buraggi – sopra la quercia. Si regolano i tiri. “Pezzo I, fuoco!” Troppo a sinistra. Si tira su Duino, in un bosco scuro – Si spara. Si segue la traiettoria. Dopo 25 secondi, il colpo arriva La colonna di fumo – […] / L’ufficiale calcola, sopra un quaderno – Il goniometro, il cannocchiale – Il sole che brilla sui treppiedi di legno levigato – / Pezzo 5 dir. 1402 elev. 238. dati di puntamento / Piccolo, biondo, coi baffi tagliati a spazzola sul labbro sporgente – occhi grigi – Accanto, un marinaio robusto, dalla barba corta – un tipo del Rinascimento, occhi grandi, bruni, venati di sangue. È un timoniere. Sta al telefono – sempre col microfono all’orecchio // “Castagnola uno, pronti” Poco fumo – Si tira sul bersaglio B – / Sdobba domanda se è B1 o B2 – È il B1, cioè quello di destra – “Pezzo 4, attenti. Castagnola, fuoco. Pezzo 4, fuoco” / Caramante, Ballante, Valente nomi di marinai. / […] (Il megafono, la grande buccina di metallo, sporcata di verde, appesa al ramo) Nel fiume – un’isoletta ghiaiosa in forma di lancia. / Si tira su S. Giovanni per regolazione – / Le case di S. Giovanni intorno al campanile, tranquille nel sole – / Spara il 305. Sul boschetto scuro la grande nuvola di fumo grigio / Pezzo I – direz. 1400 elev. 260 – / pezzo II direz. 1400 elev. 250 / pezzo III direz. 1412 elev. 270 / 30 metri lungo / va in mare corto – / Quarto colpo corto 240 / Finita la serie / Due Cavalleggeri guardano i fili del telefono, coi loro cavalli villosi tra la frasca / Una granata scoppia sul parapetto del pezzo 3 – Quattro feriti – / Incontriamo un marinaio che porta una manica del sotto-capo cannoniere – coi gradi rossi – e un berretto L’orologio del polso, col cuoio in brandello – / Il rugghio nell’azzurro Il parapetto sfondato – presso le munizioni. le zolle sconvolte – Capopezzo, sergente e secondo feriti gravemente – Vado a vedere i feriti – Il sangue su la passerella Al posto di medicazione I feriti su tavole fangose! Uno che ha la ferita all’addome è quasi bocconi Mi avvicino nello spasimo punta i piedi contro la mia gamba – / Il sangue – il sesso – (Federico) // “Or è 4 anni eravamo a Bengasi il 18 ottobre” dice al Comandante il ferito Maggiora – Il naso sanguinoso – Le cure ai feriti. La loro dolcezza eroica – / L’inquietudine per il *pezzo.* Maggiora ascolta, e domanda: “Ma perché la batteria non tira più?” / Non pensa che al pezzo. Vuol tornare al pezzo. Si

raccomanda. È un *piemontese*. Minaccia vendetta – / Il ritorno per andare a San Canziano – Il sapore del sangue nell'anima. Nel gran viale di pioppi le foglie cadono. Sentimento musicale come nel quadro di Tiziano – (L'organo e il viale) / Il mio fervore, la mia commozione si esaltano, rapiti da quell'ordine di pioppi svelti e dorati, simili alle canne dell'organo –»; «So che il marinaio morto è Giovanni Federico di Ortona! / Mi preparo ad andare a visitare i feriti – […] / Vado all'ospedale 71 all'Isola Morosina – / Gran vento. Polvere. Nuvole fuggiasche – I pioppi dorati. Salgo. Particolari della morte di Federico – Sua gentilezza. Mi ha nominato prima di morire – / Vado a vedere la tomba nel piccolo cimitero – I cipressi. La tomba fatta di terra fresca – La croce di legno bianco – I fiori umili – Il nome inscritto – Il vento – la bora. / Vado alle batterie. Pioggia di granate. / Nell'andare, l'aspetto del grande viale di pioppi nella sera fredda, senza sole – funebre – Pensiero del morto, della madre. / […] Il giorno cade. I pezzi sui pontoni – / Mongiardini mi dice che il marinaio Uroni è stato ferito gravemente al polmone, mentre – temerario – riattaccava un filo telefonico. Egli aveva potuto telefonare pel filo riallacciato. Mentre il marinaio cadeva nel sangue… / Passiamo l'acqua per andare a visitare i marinai. Il tiro è finito. Il fiume misterioso. Le nuvole fuggiasche. La banda di luce rossa. I pioppi della riva – I pontoni coperti di frasche col cannone dipinto di verde così caldo che brucia sotto la mano. Le munizioni. Le cuccette dentro il pontone. I sacchi. / Si passa sotto gli alberi folti, dove sono sparse piccole case di legno – I marinai corrono a formare le righe in uno spiazzo. Sono nell'ombra della sera, grigiastri, una massa di forza – Hanno appena finito di tirare – / Parlo. Le mie parole. La mia voce. Il clamore. Mi avvicino. I visi loro. Gentilezza e potenza. Sciolgono le righe, rumorosi. Vanno subito al rifornimento delle munizioni, mai stanchi. Passano con la granata su l'omero. / Partiamo per andare a vedere i feriti. Ricerca dell'ospedale. Andiamo a Monastero. (Nel ritraversare il fiume tutto grigio, nel barlume del crepuscolo, la sensazione d'una vita primitiva) – *La guerra* – // […] Vediamo Uroni – Anch'egli non pensa che alla batteria / I letti vuoti che aspettano i feriti di domani – Maggiora e Corsani – meglio La gratitudine commovente di Maggiora – A Corsani hanno estratto (enucleato) l'occhio destro. Serenità. Pensano sempre al pezzo. S'informano».

La stesura finale porta al centro la figura creaturale del giovane soldato morente di Ortona, sorta di nuovo Mario Bianco e soprattutto ulteriore

immagine di contiguità tra la fanciullezza e la morte. Di contro alla rapida allusione paradisiaca dell'allodola (*Par.* XX, vv. 73-5: «Quale allodetta che 'n aere si spazia / prima cantando e poi tace contenta / de l'ultima dolcezza che la sazia») l'immagine facinorosa del timoniere «dalle quadrate spalle» risuscita la gestualità sconcia e blasfema di Vanni Fucci, con la trascrizione di *Inf.* XXV, 3. Per il Timavo, cfr. la *Licenza* alla *Leda senza cigno*: «Non è questo il cavallo che domani a notte sarà abbeverato nel Timavo dalle sette fonti? Non è candido come quel di Castore, è nero come l'inferno del Carso» (*Rom.* II, p. 1031). Il nesso d'ispirazione virgiliana tra il fiume carsico e il mito dei Dioscuri, approdati in Istria durante la spedizione per la conquista del vello d'oro, diventa un topos dell'oratoria bellica e politica dannunziana; cfr. almeno, in SG II, *Sulla tomba di un eroe del Carso*, p. 696, e *I segnali dell'erba* in LA. «Bévero» è latinismo per «castoro»: la citazione risale al trecentesco *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, mediata forse dal Tommaseo-Bellini. ←

53 Il pastello orientale del «tremolio di ruscelli» e dell'«ombra di farfalla» si innesta su un cartiglio rubricato da d'Annunzio «Solitudine – (Il pasto altrui)»: «Dopo colazione. Sono solo. Tutti sono giù. Silenzio. La finestra / socchiusa. L'aria sul viso – Un canto tenue d'uccello» (c. 22740). ←

54 Per il passo, che prelude alla finale evocazione «fenicia» dell'incendio nella Landa e in cui risuona distinta l'eco ritmica della *Pioggia nel pineto*, cfr. la nota affidata al f. 14617: «Il canto degli uccelli mattutino sotto la pioggia scrosciante muore a poco a poco, dando l'imagine della fiamma che si affioca e si spegne». Nella stessa carta, sopra, troviamo anche lo spunto tematico del frammento sul canto «verde» della raganella: «La prima raganella che canta nella luce verde. Una seppia aerea sale contro la finestra ed esprime un fiotto d'inchiostro verde» (i due appunti sono pubblicati in *Di me a me stesso*, pp. 53-4). Vale la pena di ricordare che, oltre a rinviare nel profondo alla cultura poetica simbolista di d'Annunzio, «l'effetto luminoso che sa produrre il suono» era da tempo oggetto d'indagine anche della scienza medica positivista. Lo stesso Albertotti, cui risalgono le parole ora riferite, era autore di una *Osservazione di un caso di cataratte congenite operate in individuo di anni 21*, Torino 1884, e di una successiva *Nota* sulla vista negli insonni, in cui

appunto si studiano i «fenomeni di colore provocati dai suoni» e che egli fa pervenire allo scrittore nel tempo della malattia. Cfr. G. Albertotti, *Visioni endottiche*, cit., p. 11 e *La «vanità della cura»*, cit., pp. 8-9. ←

[55] Come nel Vocabolario della Crusca, s.v. «aloscia»: «Sorta di bevanda che usavasi nell'estate e facevasi con limoni spremuti e bolliti nell'acqua, con miele e con spezie». ←

[56] In corrispondenza con una ricaduta, attestata anche nel messaggio ad Albertini del 30 marzo (*D'Annunzio-Albertini*, p. 341), in un'aura visionaria generata dalla «magia pratica» dell'attenzione (cfr. la Favilla con questo titolo nel *Venturiero senza ventura*), prende le mosse il lungo testo che conduce in climax alla conclusione della *Seconda Offerta* e di cui ritroviamo il piano d'insieme, quasi nelle sue stratificazioni, in una nota di laboratorio dell'APV (c. 22766): «(*Notturno*) / *Le fenici* – Un orto pieno di fenici. / La giovane Fenice nata dalle ceneri della morta. / La selva della Landa bruciata – *L'incendio della Foresta* / Le fenici su gli alberi rinati. / Le palme sorgono vigorose su le ceneri degli antichi alberi estinti. / *Il canto delle Fenici*». L'intera sequenza è dunque regolata da una simbolica favolosa del fuoco come morte e come vita, splendore della tenebra e ardore trasfigurante dell'essere infiammato, nell'atto stesso in cui recupera al centro un'esperienza diretta degli anni francesi, riproponendo in un'orchestrazione virtuosistica e vibrante le pagine vergate nel 1911 che ancora si conservano in bella copia autografa al Vittoriale (APV, LXXXI, 4, cc. 22969-22983): «*Il Fuoco nella pineta* (9 settembre 1911) / Passo attraverso le pinete già arse. Sono pinete giovani. Il terreno è caldo e qua e là fumante, nerastro, striato di cenere bianchiccia. I pini sono tutti neri, avvampati fino alla cima, senza aghi, con i soli rami nudi, ma tutti in piedi. Qualcuno è carbonizzato, e il fuoco lavora tuttavia nel tronco mozzo, cerca le radici. Lo zoccolo del cavallo potrebbe affondarsi in una specie di fodero arroventato, se non procedessi con vigilanza continua per evitare anche gli stecchi neri i quali potrebbero forare il corno. Alcuni pini neri sono coperti di lievi falde di cenere per tutto il fusto scabro. La terra cenerosa – / La cinigia scottante. / Il terreno è ineguale, sparso di monticoli. / L'aria è come una vampa. /A tratti un turbine solleva la cenere a grande altezza. Si vede nel cielo alzarsi la lunga tromba esile che ondeggia. Volgo verso quella il cavallo, per osservarla da vicino. Come mi accosto, si dilegua. E un'altra

sorge più lontano, e un'altra, e un'altra. Vacillano silenziose nell'aria ardente, svaniscono. / Passo a traverso i fossati, attraverso i guardafuochi che non valsero a preservare le selve finitime. La sabbia è mescolata di cenerume e di carbonella trita. Sotto una frana, un groppo di radiche arde e fuma schioppettando, cigolando, gemendo. / (Scroscia, stride, soffia, scricchiola, sibila, cigola, sgrigliola, sgriglia, schianta, sgretola, crocchia, scricchia sgrìgiola, crepita. – / Lo stroscio, la stroscia della resina che frigge e bolle – Il *friggìo* della ragia ardente –) / Per tutto il fuoco è spento o semispento. Cavalco per le selve nere e cenerose, tra cenere e sabbia. Qua e là macchie rossastre o fulve sul terreno. Talora, in mezzo all'incarbonimento e all'incenerimento, scorgo un filo d'erba secca intatto, una foglia intatta di felce! Su i cigli dei fossi, dov'è giunto il fuoco, restano talora ciuffi d'erbe, steli carichi di piccoli fiori rosei o violacei. Una grande massa di felci, color di rame e d'oro, è al limite dell'incendio. La vampa l'ha sfiorata senza bruciarla. Ed è strano vedere quella macchia accendibile e lieve su l'orlo del fuoco, intatta. Era pronta a infiammarsi in un attimo; e il fuoco l'ha risparmiata a miracolo. / Qua e là il fumo s'alza in colonne più spesse. Una nube di fumo indica il luogo dove l'incendio persiste. Spingo il cavallo a traverso i pini arsi. Il suolo fumiga e scricchiola sotto gli zoccoli. L'odore della resina misto al fumo irrita la gola. S'ode un rombo sinistro. A un tratto fra tronco e tronco appariscono le fiamme oscillanti, di colore aranciato che riceve a quando a quando una mescolanza d'azzurrognolo e di grigiastro. Lo stroscio diviene sempre più forte, si muta in rugghio potente. / Ho dinanzi a me la moltitudine delle fiamme come schierata in campo, in una linea sola che s'avanza voracissimamente. Esco dalla pineta arsa e spenta, dal suolo nericcio, e mi soffermo nella larga via sabbiosa che è il guardafuoco, verso cui corre l'incendio. / Il fuoco ha lasciato dietro di sé la foresta annerita e fumante: non è se non una zona stretta e lunghissima, con una fronte che si perde nella lontananza nascondendosi nel nuvolo del fumo. La violenza delle fiamme è tale che non sembra nascere a fior di terra, là dove lo sterpeto si radica, ma irrompere dal profondo, salire dall'abisso. La fiamma assale i tronchi, striscia su le scaglie, sembra che cerchi dove meglio possa mordere, si attacca là dove un ramo fu potato, dov'è una ferita resinosa, e persiste. In una pausa del vento, le fiamme si abbassano; ma quella che ha addentato il tronco nel punto ferito resta sola, sospesa, intenta a divorare, distaccata dalle altre, ostinatissima – / Penso,

non so perché, a quei combattimenti navali, a quegli assalti furibondi, quando i pugni e le mascelle si afferrano ai bordi delle navi e le scuri mozzano i polsi, mozzano le teste; e le mani terribili restano tuttavia abbrancate al legno, le dentature restano conficcate al legno mentre i corpi si sommergono… / Così le mani rosse della fiamma restano appese al tronco, separate dal corpo che s'abbatte… / (*cercare*) / Certi tronchi ardono da un sol lato, come se le fiamme rompessero da dentro per una incisione verticale. / Ecco, il vento rinforza. Un nembo improvviso giunge. Il fuoco si solleva oltre le cime, investe i pini interamente, li fa rossi dalla radice alla vetta, con un fragore assordante. Le fiamme s'involano col fumo sino al cielo. Un turbine di fumo nero occupa l'aria, oscura il sole. A traverso il fumo si scorge il sole come un disco rossastro che sia per raffreddarsi. A un certo punto, non si vede più. L'ombra copre l'incendio che più splende. Frammenti di scorza infiammati schizzano a gran distanza, pigne ardenti, nidi di bruchi. Questi nidi che le larve filano, leggerissimi, infiammandosi volano sul vento a grande distanza e propagano l'incendio… / Il colore delle fiamme è aranciato, si ingiallisce e si arrossa a volta a volta. La fiamma si spezza in mille, si ricompone, si dissolve, si disgrega. Su i cespugli diventa *numerosissima*, simile a un formicolio luminoso – / La resina stroscia, frigge, crepita. I vasetti di terra scoppiano, saltano in aria, vanno a ricader lontano, roventi, bollenti. / Ed ecco gli uomini accendono e spingono il *controfuoco*. Alla linea dell'incendio oppongono una linea contraria. Appiccano il fuoco; e, battendolo con lunghi rami freschi di pino, lo costringono ad avanzare contro l'avversario. Quando i due fuochi s'incontrano, un gran tuono accompagna l'urto; e le fiamme salgono al cielo. Ma il fuoco avverso è costretto a fermarsi perché non trova dinanzi a sé altro alimento. Il controfuoco ha divorato tutto. / La schiera degli uomini che batte il fuoco, che lo caccia innanzi. Le folate del vento rovesciano il fumo su i battitori. Taluni hanno le barbe, i cigli, i sopraccigli bruciati… / (Cercare le particolarità.) / Avviene talvolta che le bestie atterrite siano prese tra il fuoco e il controfuoco. S'odono le vacche mugghiare orribilmente, impazzate, senza scampo. I lunghi mugghi lugubri dominano lo stroscio dell'incendio – / = Un uomo, col volto bruciacchiato, coi capelli in fiamme, ficca la faccia nella sabbia – / I *dendròfori* del fuoco, i *dendròfori* di Estia / (I dendròfori, nelle processioni sacre, portavano rami d'albero come questi battitori landesi. Quelli di Cibele portavano appunto

un ramo di pino o un pino intero processionalmente al santuario. Silvano, abitatore dei boschi, era soprannominato *dendròforo*. “Et teneram ab radice ferens, Sylvane, cupressum” *Georg*. I, 20) = / Alle feste di Bacco i dendrofori portavano tirsi carichi di fogliame, arbusti, alberi carichi d’animali. – / (*Cercare*.) / I rami di pino sono molto lunghi, hanno un ciuffo verde in cima / [Segue disegno] / Quando il vento si placa e il fumo s’affievolisce, si ricomincia a scorgere il disco del sole che a poco a poco da rosso diventa fulvo e poi biondo. Tutto l’orlo del nuvolo fumido s’imbionda, splendidissimo. Alfine il sole riappare nell’azzurro. La fiamma s’abbassa, striscia sul suolo. A ogni soffio, si risolleva. In certi nodi di tronchi, in alto, la fiamma rode il legno resinato. Tronchi anneriti, già abbandonati dal fuoco, serbano in un nodo del tronco la piccola fiamma ostinata e vorace. / (La *bellezza* del fuoco) / La selvaggina è atterrita e stupefatta. Un leprotto si nasconde in un fossato. È così fuor di sé che si lascia prendere con la mano. / Le pigne, gli aghi, le scaglie incarbonite piovono per ovunque. / L’*odore* singolare – // Domenica 10 settembre / 1911. / (Passo per la Teste, poi per la strada di Bordeaux alla Hume, dalla Hume per la strada di Sanguinet. Entro nella macchia a sinistra. Trovo l’incendio. Circa sessanta chilometri a cavallo, nell’afa.)».

Sin dal titolo, il testo del 1911 allude agli esemplari più noti della strofa lunga di *Alcyone*, e le insistenti serie enumerative tra timbro e ritmo costituiscono un rinvio palese, mutato elemento, allo spartito dell’*Onda*: «Il vento rinforza […] Sciacqua, sciaborda, / scroscia, schiocca, schianta…» (*Versi* II, pp. 536-7). Vero è che l’assimilazione della scrittura strofica nella prosa del *Notturno* le conferisce di rimando una fluidità mobilissima di note percettive e di associazioni analogiche, nel riverbero della lontananza interiore («L’anima attonita allude a sé stessa»), esasperandone insieme, quasi paradossalmente, l’impulso a stilizzarsi nell’ordine circolare di intervalli e simmetrie di un’astrazione ornamentale. Né è da escludere, nell’alone apocalittico delle «larve degli olocausti» e della «belva rossa», la rivisitazione della fantasia coreografica settecentesca della *Leda senza cigno*: «Da ogni parte i getti spicciano sprizzano balzano schioccano perseguono percuotono formidabili come nell’imboscata le spade gli stocchi le picche […] Aita! Aita!» (*Rom.* II, p. 888). D’altro canto, all’inizio della sequenza, «i fanciulli di prima scelta» sacrificati «nel bronzo arroventato dell’idolo» riportano alle formule di pathos di *Cabiria*,

accompagnate sullo schermo cinematografico dalla *Sinfonia del fuoco* di Pizzetti. Su tutto poi, a cominciare dal paragone tra i pini e i fanciulli «martiri invitti» o dall'uomo con il volto scottato che si getta nella sabbia, per tacere del «nemico», interviene l'esperienza di guerra, con la sua urgenza di attribuire un senso nuovo alla vertigine del rogo e al suo principio di un'eternità della vita attraverso la morte. Una fine analisi di ordine stilistico e retorico dell'elaborazione dal manoscritto al testo definitivo si legge in C. Riccardi, *L'elaborazione del «Notturno»*, cit., pp. 54-5. Ma cfr. anche la suggestiva fenomenologia dell'immaginazione «fenicia» proposta da Gaston Bachelard nei postumi *Fragments d'une Poètique du Feu*, Paris 1988 (trad. it. *Poetica del fuoco*, Como 1990, pp. 76-8), ove queste pagine del *Notturno* figurano, tra Jouve e Bonnefoy, come uno degli esempi più felici di innovazione dell'immagine tradizionale della Fenice nell'universo fantastico della parola: «Nel nido di un'orbita abita una fenice. La fenice vissuta dal poeta è diventata un dramma della retina, un'immane nostalgia dell'occhio fiammeggiante. È un occhio morente, al limite della cecità e dell'illuminazione, di una disperazione delle tenebre, ma anche di una rinascita della luce. È coraggio di rinnovamento». ←

[57] Per l'allusione al «fratello di Eschilo», Cinegiro, cfr. *Laus Vitae* XIV, vv. 262 sgg.: «Ed allora / vidi Cinegìro figliuolo / d'Euforione aggrapparsi / alla protome della prua / barbarica, sotto la scure / del Medo; il combattimento / maraviglioso dell'Uomo / e della Nave, nel sangue / nell'incendio e nell'oro / di Serse, vidi anelando; / e chinarsi Eschilo armato / sopra il rosso tronco fraterno» (*Versi* II, p. 150). ←

[58] Introdotti da un richiamo a Cibele, la Grande Madre, e da densi echi dell'*Apocalisse* giovannea (*Ap.* 15, 1: «Et vidi aliud signum in caelo magnum et mirabile: angelos septem habentes plagas septem novissimas, quoniam in illis consummata est ira Dei»; *Ap.* 16, 18: «Et facta sunt fulgura et voces et tonitrua et terraemotus factus est magnus»; cfr. Praz-Gerra, p. 1070), i due testi poetici che chiudono l'*Offerta* riprendendo formule e immagini dell'incendio nella Landa (oltre che delle poesie per Skrjabin) insistono sulla complementarità essenziale del sacrificio totale e della rinascita: le figlie del Sole in cui si adempie l'«inno redivivo» sono le «Fenici degli Olocausti». La prima poesia, in versi liberi e strofe diseguali di misura crescente, contempla l'offerta della giovinezza al Moloch

inesorabile della guerra moderna. Vi riaffiora il misterioso re biblico Lemuel, vittorioso della propria tentazione. La seconda poesia, i cui versi irregolari s'inquadrano nella misura della quartina (e si noti la *variatio* ascendente del verbo all'interno del refrain: «Sento – Vedo – Servo»), non è immemore del «cantico di Reims» della *Licenza*, l'inno sciolto dallo scrittore al tempio «sublimato», la cattedrale ridivenuta «pura» attraverso la distruzione: «Vidi la fiamma, suprema artefice, condurre tutte le linee della pietra immobile alla perfezione della preghiera alata […] La pietra si moveva, la pietra si liberava, la pietra saliva nel firmamento […] Dall'abside, dalle arcate dei contrafforti, dalle curvature dei portali, da tutti i luoghi di gloria, le ali si spiegavano, gli Angeli s'involavano nel fuoco. E dal fuoco altri Angeli si creavano, e seguivano il medesimo volo […] La Cattedrale era fiammeggiante di ressurrezione» (*Rom.* II, pp. 978 sgg.). E l'ebbrezza di rinascere pur da una terra desolata si confonde alla fine con la forza ritrovata di obbedire al fato riscoprendo il proprio volto divino nella dedizione assoluta alla religione della patria: «e non v'è dio – se tu non sei quello», si legge poi nel *Libro segreto*. Le «palme idumèe» rinviano al virgiliano «Primus Idumeas referam tibi, o Mantua, palmas» (*Georgiche* III, 12), ossia a una figura divenuta topica soprattutto nella letteratura francese, da Ronsard a Chateaubriand, e attiva anche in Mallarmé. Ma non va dimenticato che nel *Notturno* le palme sono sovente associate alle stesse «liste di carta» della scrittura sibillina. Anche per questa via si ribadisce l'autorappresentazione di un appunto originariamente destinato alla *Seconda Offerta*: (c. 22773) «Fin dai primi anni sentii d'esser nato per riaccendere la fiamma su l'altare spento». Sull'incisione che suggellava la sezione nella *princeps*, cfr. la nota 48 alla *Seconda Offerta*. ←

TERZA OFFERTA

[1] L'incisione di De Carolis che introduce la *Terza Offerta* nella *princeps* rappresenta la consueta figura sibillina sullo sfondo di un'ala, ma stavolta giacente carponi con la testa raccolta fra le braccia, la mano sinistra protesa posata sui cartigli. Con l'ingresso nel mese di aprile (anche proverbialmente propizio al sopore), alla sinfonia ignea della Landa e all'inno alla fenice, uccello di fuoco, s'avvicenda una fantasia sull'acqua, cui concorre esplicito

il ricordo francescano delle *Laudes creaturarum*, v. 16. Ma è la «limpidità virginale» di un ritorno alle origini che si avverte con tutto il corpo e si riverbera nell'epifania musicale del cielo piovoso di primavera (come già, ellitticamente: «Nella grande arpa della meteora distinguo tutte le corde, e quasi le tento»), capovolgendo l'immagine più consueta, anche in d'Annunzio, degli esseri e delle cose naturali sotto la pioggia come «stromenti / diversi / sotto innumerevoli dita» e insinuando nascostamente una figurazione destinata nel corso dell'*Offerta* a vivere anche di vita propria, quella degli strumenti musicali ad arco o a corde. ←

[2] Il 24 ottobre 1915, a Udine, d'Annunzio ferma l'impressione di «Un bel pino italico sul cielo, perfetto» (AT 32, p. 276). E in un'altra carta d'archivio, risalente al maggio 1916 (ora pubblicata in *Di me a me stesso*, p. 56), si legge: «Un amante della luna, nella notte del plenilunio: "O Luna, vorrei esser pino in cima al monte"». Ma i versi liberi del *Notturno* (già presenti nel manoscritto di Renata) trasferiscono il sogno della metamorfosi vegetale in un paesaggio romano sospeso tra morte e rinascita (le «dita di pargoli» dei germogli, v. 8, valgono «i novelli rosei diti» della *Sera fiesolana* alcyonia, v. 23), sino a riscoprire, nel Fòro di Giacomo Boni, la solidarietà misteriosa dell'erba e della pietra, della rovina e dell'apoteosi, della natura e della storia, con il richiamo finale all'oraziano *Carmen saeculare*, vv. 9 sgg. («Alme Sol […] possis nihil urbe Roma / visere maius»), già evocato da d'Annunzio in clausola alla sezione XVIII di *Laus Vitae*, vv. 495 sgg.: «Gli olivi / che fioriscono a specchio / del Mediterraneo Mare / ancor vedranno fumare / i roghi accesi ai numi / indìgeti e udranno il peana, / quando restituita / su l'acque sarà la più grande / cosa che mai videro gli occhi / del Sole: la Pace Romana» (e cfr. anche, in *Elettra*, l'incipit dell'ode *A Roma*, vv. 1-4; *Versi* II, pp. 229 e 278). Fuori dagli equivoci del nazionalismo, la poesia del *Notturno* coinvolge l'attenzione di Rilke, che la trascrive per intero in una lettera del 16 marzo 1922 all'amica Marie von Thurm und Taxis e che, certo, legge la lirica, con la sua fontana tiburtina, «il fogliame funerario» o «la cieca erba» paziente, a specchio della propria travagliata tensione a essere cosa tra le cose. Da segnalare, con L. Rebai (*Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma 1962, p. 169), la tangenza fra la «cieca erba» paziente del *Notturno* e l'immagine che apre una delle poesie del *Porto sepolto*, *Perché?*, datata 23 novembre

1916: «Ha bisogno di qualche ristoro / il mio buio cuore sperso // Negli incastri fangosi dei sassi / come un’erba di questa contrada / vuol tremare piano alla luce». ←

[3] Anche la *Terza Offerta*, come le precedenti, prende le mosse da una contemplazione della morte, legata a una catastrofe aerea: il 3 aprile Luigi Bresciani era precipitato durante l’ultima, decisiva prova di collaudo del nuovo idrovolante da lui progettato; insieme con il pilota erano morti i due motoristi e il suo principale collaboratore, Roberto Prunas, il cui cadavere non venne recuperato dalla laguna se non qualche settimana dopo la sciagura. Così le pagine di questa sequenza finiscono col rinnovare, anche con precise concordanze di formule e d’immagini (dal «bassorilievo di Zara» a «la bocca nella pienezza della morte»; cfr. poi il perturbante ritorno onirico del «mantello senza colore»), la memoria dell’altro giovane caduto, Giuseppe Miraglia, a lungo assente dal testo. Ecco quanto d’Annunzio scrive nell’immediatezza dell’evento tragico, in una lettera a Manfredi Gravina in cui la notizia luttuosa, già in un presagio di corrispondenze sinistre, si intreccia alle note angoscianti della malattia, che il *Notturno* disloca invece in una sequenza successiva: «sono stato quattro o cinque giorni sotto la minaccia di perdere l’occhio. La parte sana s’è ammalata. Ora si spera che il nuovo ascesso si riassorba. / Ero in una disperazione sorda pentito di aver voluto conservare l’occhio leso, pentito di non averlo sacrificato sin dal primo momento, quando il cuore era così fermo nel mio petto. / Ho passato notti insonni […] Stanotte non ho dormito mai. / Ho sempre avuto davanti agli occhi il cadavere di Giuseppe Miraglia nel momento in cui era nella cassa e io lo guardavo appoggiandomi alla spalla di Bresciani. / Stamani due mani fredde mi hanno toccato per scuotermi dalla mia tristezza, e qualcuno ha avuto il coraggio di dirmi quel che è accaduto. / È orribile, orribile. / Io, Bresciani e Prunas eravamo legati da un giuramento per rompere ad ogni costo l’impasse di Zara. / Eravamo insieme giurati. Lo sapeva?» (*D’Annunzio-Gravina*, pp. 120-1; cfr. anche *D’Annunzio-Albertini*, p. 341). Le figure dei due commilitoni tra la morte e la vita appaiono anche in una visione a occhi chiusi della *Licenza*: «Tenevo le palpebre socchiuse; e rivedevo – con l’occhio che non riconosce più i viventi ma riconosce i fantasmi – rivedevo Roberto Prunas, il mio compagno sardo, caduto nella laguna con le ali rotte, rivoltolato e trascinato

dalla corrente, non ritrovato se non dopo molti giorni dai palombari, laggiù, agli Alberoni, tutto disfatto nel sacco del suo gabbano, con mezza carne del viso distaccata dal teschio […] La sera del 2 aprile i due miei amici erano vivi, seduti accanto al mio letto. Dovevano, il giorno dopo, esperimentare la nuova ala, senza di me. Sentivo nell'ombra la loro forza ch'essi dissimulavano, sentivo la loro gioia ch'essi dissimulavano per non straziare la mia impazienza. Tendevo a ogni tratto verso di loro le mie mani per avvicinarmeli. Gino sorrideva con tanta bontà che il suo viso n'era rischiarato. Aveva l'aria d'un giovinetto, d'un guardiamarina ancóra timido, con quella testa imberbe e bionda un poco inclinata verso la spalla sinistra, con quelle ciglia chiare che nel sorriso si serravano e palpitavano lasciando scorrere uno sguardo limpido come una di quelle gocciole di guazza che nel velivolo, fra tela e tela, pendono da un tirante d'acciaio. La faccia di Roberto olivastra pareva invece come invecchiata dai due profondi solchi che contornavano la bocca sottile. Era una faccia di pastore sardo scavata dal tedio e dalla riflessione. Usava egli l'ironia, talvolta l'arguzia; ma la sua maschera era come quelle campagne solcate da torrenti aridi in attesa di piene subitanee. I solchi delle lacrime erano scolpiti nelle gote fin giù al mento. E sembrava che da un momento all'altro dovessero riempirsi […] Luigi Bresciani è in piedi, come sotto la tettoia dell'Arsenale dov'era ricoverato il suo meraviglioso idròttero; e la sua gota è inclinata verso la pala dell'elica ferma verticalmente; e le linee del suo volto sono fini, precise e misteriose come quelle del legno propulsante. Batto le palpebre. Le apparizioni vaniscono» (*Rom.* II, pp. 1047 e 1056-8). Sulla sfortunata compagna di Bresciani e soprattutto sull'entusiasmo di d'Annunzio per il nuovo grande apparecchio che avrebbe consentito azioni intensive non solo su Zara, ma su tutta la sponda austriaca dell'Adriatico, cfr. R. Gravina, *Il «Notturno» della Sirenetta*, cit., pp. 71 sgg., 75 sgg. e 92 sgg. ←

[4] Il segnale funebre porta infine alla superficie della scrittura uno dei suoi nuclei intertestuali più attivi, il «racconto musicale» della *Leda senza cigno*, con il suo protagonista Desiderio Moriar: «In nessuna riva la malinconia fluttua come su questa dell'Estremo Occidente, al principio d'ogni nuovo giorno. Il gallo della Landa ha il canto roco e lugubre, come se si ricordasse di discendere da quello ch'era consacrato a una divinità concepita dalla Notte senza il soccorso d'alcun altro iddio. L'uomo, che

quel canto risveglia, si sente ombra, prima di riprendere il peso del suo corpo per ritrascinarlo alla sua pena» (*Rom*. II, p. 938). ←

[5] Il frustrante dialogo con le campane è prefigurato dalla serie di cartigli dei ff. 22793 e 22796: «Ogni campana che suona, spazza via / una dolcezza, un bene. / Addio, amore, addio giovinezza, addio. Nell'intervallo dello scampanio, la goccia della vasca. // Farò questo, farò quest'altro. La campana suona / Propositi aspirazioni speranze La campana suona, disperde. // La campana dal suono eguale che spiana il dolore come la pasta sotto lo stenditoio». «Favola breve», petrarchescamente (*RVF* CCLIV, 13-4), è chiamata la vita in *Della malattia e dell'arte musica*. Ed è il lacerato petrarchismo novecentesco di chi afferma di sé: «muoio vivendo». Nel testo il motivo delle campane è puntualmente richiamato in coincidenza con il Giovedì Santo: «I campanili non hanno più voce […] Quanta tristezza sparsero su ogni ora dei miei giorni passati!». ←

[6] Alla Sirenetta, qui ricondotta al suo nome anagrafico, si è affiancato il fratellastro Venier (1887-1945), terzo figlio di d'Annunzio e della moglie Maria Hardouin di Gallese, giunto a Venezia da Milano ove, in quanto esperto di ingegneria meccanica, svolgeva il suo servizio di ufficiale d'artiglieria nella direzione tecnica dell'aviazione militare presso le Officine Caproni; cfr. anche, per ulteriori notizie, G. d'Annunzio, *Carteggio inedito con il figlio Veniero: 1917-1937*, a cura di M.G. Di Paolo, Milano 1994. ←

[7] La visione allucinata delle circonvoluzioni del proprio cervello trova sviluppo in un frammento onirico del *Libro segreto* («Ho sotto il mio esame intentissimo la mole del mio cervello vivo…»), non senza un rimando retrospettivo al *Notturno*. Poi il ricordo delle incisioni del Dürer, che d'Annunzio ha veduto nel 1899 alla Biblioteca Albertina a Vienna (i «disegni verdi del Durero» di T XXX, pp. 338-9; ma qui varrà anche, con la sua acutezza spettrale, l'evocazione del *Cavaliere della morte* nelle pagine commemorative per Giacosa, *Della malattia e dell'arte musica*, poi raccolte nel *Compagno dagli occhi senza cigli*), suscita quasi per contraccolpo la variopinta apparizione degli uccelli tropicali nella fantastica selva violetta di pietre preziose che si disegna nell'occhio ferito. E ciò rimanda a un «episodio grazioso» del soggiorno francese, già nell'ombra della guerra, risalente alla «visita al capoposto Thévenin» («spirito finissimo, con cui

avevo avuto lunghe conversazioni d'arte»; l'uomo era capoposto al centro di aviazione militare presso la Dame Rose, la *ferme* non distante da Parigi ove lo scrittore e Donatella allevavano i loro levrieri), così come lo registra una nota di taccuino del 2 settembre 1914: «La moglie viene da Versaglia dove assiste i feriti […] Mi racconta un episodio grazioso: l'arrivo, a Marsiglia, di piroscafi che portavano uccelli delle Isole in gran numero, destinati ai mercati d'Europa. / Gli importatori, disperando di poterli conservare, li hanno lasciati in libertà, e per alcuni giorni Marsiglia era piena d'uccelli multicolori che svolazzavano qua e là, prima di morire di fame» (AT 25, p. 235). ←

[8] Cfr. R. Gravina, *Il «Notturno» della Sirenetta*, cit., p. 84: «Gli giunsero anche, col tempo, consigli di cure straordinarie, amuleti, talismani, imagini portentose. Io ne ridevo un poco, ma egli voleva provare tutto con la stessa fede con la quale gli erano offerti. E dormiva con imagini portentose sotto il capezzale, si avvolgeva il capo in stoffe miracolose, e voleva che rispondessi per ringraziare e assicurare che le cure sarebbero state fatte a puntino. / Credo che se l'amore e la devozione di un popolo potessero guarire, egli sarebbe guarito!». L'evocazione dei riti superstiziosi d'Abruzzo conduce al sogno di una guarigione miracolosamente operata dalla madre e di qui al ricordo infantile delle cruente usanze agresti della terra natale. Riemerge così il motivo della «compassione», dilatata però sino a comprendere lo spasmo e la sofferenza cieca della vita animale minacciata, quasi come nella *Lettera di Lord Chandos* di Hofmannsthal. Il fattore Raffaele (nominato anche in una nota acrona di T CXLIII, p. 1210: «I ricordi […] La gabbia di quaglie dalla testa rotta – La quaglia viva – Raffaele – Il richiamo») ricompare poi nel *Libro segreto*. ←

[9] Dopo il richiamo alle *Supplici* di Euripide (sono le madri dei Sette eroi caduti contro Tebe, già oggetto di una rivisitazione dannunziana nella *Fedra*) riaffiora «la voce eschilea» della *Seconda Offerta*: cfr. la nota 19. Va segnalato che, come attestano i materiali preparatori relativi alla *Terza Offerta*, d'Annunzio vagheggia a lungo il disegno di inserirvi una stazione dedicata al rapporto enigmatico con la chiamata delle cose, «L'attesa». Il disegno si fissa, ad esempio, nella c. 22807 dell'APV: «Ovunque tu veda qualcosa che ti dà l'aria d'attesa, è segno che aspetta te, non ne dubitare. E se è una barca entraci dentro, sciogli l'ormeggio e va all'avventura. /

(Episodio del Tevere con Angelo Conti)». L'episodio in oggetto risale agli anni remoti della *bohème* romana preraffaellita e bizantina e il *Doctor Mysticus* lo racconta più volte nei suoi scritti giornalistici: una notte lui, d'Annunzio e «il pittore della luna», Marius De Maria, scorta una barchetta ormeggiata sulla riva del Tevere, non rinunziarono alla tentazione di salirvi per abbandonarsi immemori alla corrente fluviale, senza remi e senza timone, ma recitando ad alta voce i versi dell'«incantamento» dantesco: «Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io…» (cfr. per esempio, del Conti, *Rive tiberine*, in «La Tribuna Illustrata», 21 febbraio 1890 e *Sul fiume del tempo*, cit., p. 203). ←

[10] Anche se «la paura del miracolo» della scienza medica positivistica è attestata in un cartiglio (c. 22826), pare proprio probabile che d'Annunzio, per ovvie esigenze di pathos narrativo, anticipi ai giorni dell'immobilità e della cecità, sceneggiandolo a contrasto con le «musiche antiche e nuove» del suo «quintetto di guerra» (su cui cfr. la nota 21 alla *Terza Offerta*), il consulto che ebbe effettivamente luogo il 9 maggio 1916, dopo l'improvvida uscita in motoscafo del giorno 3 per rivedere il giardino Eden alla Giudecca (ne è memoria nella *Licenza* alla *Leda*) che aveva provocato un immediato riacutizzarsi del male. In tale occasione si riunirono alla Casetta rossa, con il medico curante dottor D'Agostino e l'Albertotti, gli illustri clinici oculisti di Firenze, professor Orlandini, e di Roma, professor Cirincione, raggiunti da Parigi dal celebre oftalmologo svizzero professor Landolt, inviato a d'Annunzio dagli «amici di Francia». I medici, racconta lo scrittore ad Albertini nella lettera del 15 maggio, erano «in contraddizione tra loro». In particolare il Cirincione, convinto che «insieme con la retina si fosse distaccata anche la coroide, deplorò che fin dal principio i curanti non avessero fatto una energica cura *locale*, con sottrazioni di sangue al mastoide e con una iniezione di calomelano alla tempia per provocarvi la diversione di un ascesso asettico». E il Landolt, pur cercando di non sconfessare apertamente l'operato dei colleghi italiani, lasciò intendere in termini diplomatici che molte delle cure cui il paziente era stato sottoposto erano state, se non dannose, certo inutili. Di fatto dopo il consulto i medici optarono per una diversa linea terapeutica, frutto peraltro di un compromesso fra le differenti posizioni. Da un lato non si rinunciava alla «mignattazione» e all'«ascesso provocato» proposti da

Cirincione, nello scrupolo di non lasciare nulla di intentato. Ma dall'altro si decise di alleviare il rigore delle prescrizioni iniziali e di assicurare al malato insofferente dell'inerzia uno stile di vita più libero, se non altro con qualche passeggiata notturna (quelle che d'Annunzio chiamava «le passeggiate del debitore»), dedicando insieme ogni cura a preservare l'occhio illeso dall'oftalmia simpatica, prima di essere costretti a ricorrere all'enucleazione chirurgica di quello malato, come era accaduto a Guglielmo Marconi (i due casi furono effettivamente studiati a confronto; cfr. G. Albertotti, *La «vanità della cura»*, cit., p. 6): sempre più, così, diventava chiaro che l'occhio destro doveva considerarsi irremissibilmente perduto, «il ragno nero» al centro della retina non era più rimovibile. E nel *Notturno* la fresca pioggia d'aprile si converte in palude fangosa, «nella belletta» degli accidiosi del canto VIII dell'*Inferno*. Cfr. *D'Annunzio-Albertini*, pp. 344-5; R. Gravina, *Il «Notturno» della Sirenetta*, cit., pp. 98-103; G. Damerini, *D'Annunzio e Venezia*, cit., p. 151 sgg. ←

[11] Rielabora, espungendone la punta polemica più acre, l'appunto preparatorio del f. 22777: «Sino dalla più verde età, sono stato saziato di lodi e di vituperii. Ma nessuno ancora mi ha dato la lode che mi spetta, come a grandissimo Esopo moderno, che ha fatto e fa parlare uno smisurato numero di bestie, le cattive e le innocenti, le vecchie e specialmente le giovani. (Suggerito dal *Merlo*)». Dopo lo scacco di Fiume, come attesta la lettera *A Vera Vergani* sul «Messaggero» del 16 aprile 1922, d'Annunzio si sentirà più che mai ricondotto all'«officio primitivo di Esopo nazionale» (SG II, p. 1360). Il fastidioso merlo del *Notturno* aveva preso dimora nel giardino del palazzo Venier sull'altra riva del Canal Grande dirimpetto all'abitazione di d'Annunzio, come attesta la lettera a Luisa Casati del 19 aprile 1918: «Dalla Casa Rossa guardo il giardino di Corè, dove ora abita un merlo fastidioso che ripete senza fine il suo stupido settenario. / La Casa dei Leoni rimarrà sempre esanime?» (*Lettere d'amore*, a cura di A. Andreoli, Milano 2001, p. 128). ←

[12] Il giovane introdotto dalla Sirenetta è Silvio Montanarella, il pilota della squadriglia di Sant'Andrea che il 12 agosto 1916 sposa la figlia di d'Annunzio. L'episodio dell'idrovolante circondato dai delfini è ricordato, come non stupisce, anche in R. Gravina, *Il «Notturno» della Sirenetta*, cit., p. 85: «Un giorno seppe che il più giovane degli ufficiali piloti aveva avuto

un’avventura singolare: al ritorno da un’esplorazione su Pola, costretto ad ammarare per un guasto, aveva dovuto cacciare i delfini accorsi, con la mitragliatrice, ed era stato seguito da due di essi finché non aveva incontrato la torpediniera che era venuta a raccoglierlo. / L’infermo volle che lo conducessi nella sua stanza per avere da lui stesso il racconto dell’avventura. E rideva dello stesso gaio sorriso del giovane». Ma più conta che il «nuovo mito», all’incrocio fra il mito di Icaro e quello di Arione, diventi subito immagine vissuta della memoria, ritorno all’Adriatico dell’adolescenza, di *Primo vere* e di *Canto novo*. ←

13 La compassione creaturale si ripropone e si svolge in una magica comunicazione con la vita animale nel trittico che il *Notturno* dedica a distinte figure di cavalli, promossi a testimoni, tra memoria e presagio, di altrettante stazioni della vita dell’autore: la pienezza virile ardente e avventurosa, la guerra, l’infanzia. Da sempre, nel bestiario dannunziano, il cavallo condivide con il levriere il ruolo di unire esemplarmente il vigore e la grazia. E della passione per i cavalli e l’equitazione, con le intrepide cavalcate nell’Agro romano o sulle spiagge della Versilia, d’Annunzio ha sempre fatto una cifra distintiva e orgogliosa della propria immagine di scrittore fuori serie, anche a costo di attirarsi le critiche risentite della «gentucola scribacchina» (tra cui il Pascoli). Introdotta da un’allusione alla memorabile similitudine manzoniana («Come rugiada al cespite / de l’erba inaridita…»), la mossa figurazione di El-Nar, il sauro arabo «affocato» (ossia, intensamente fulvo; ma El-Nar in arabo significa “il fuoco”, come d’Annunzio avverte in una lettera a Giuseppina Mancini), riporta al viaggio compiuto da d’Annunzio in Egitto al fianco della Duse nel dicembre 1898. Per il vero, nei Taccuini che annotano le impressioni del viaggio, almeno in quelli superstiti (T XXIV, XXV e XXVI), non risulta traccia di una cavalcata nel deserto. Ma ciò che preme allo scrittore del *Notturno*, anche con il gusto di trapungere la scrittura di parole arabe in originale (di là dai toponimi, il «kohol» è una polvere nerastra, untuosa e profumata, usata dalle donne orientali per truccarsi le palpebre e le sopracciglia; il «beiram», con le sue luminarie, designa il tempo che sancisce la fine del digiuno nel mese di Ramadan), è di dare nuova lena al soffio d’Oriente che spira lungo tutto il testo, come in precedenza era avvenuto solo, grazie al Fromentin di *Une été dans le Sahara* e di *Une année dans le Sahel* (Paris 1874, p. 240:

«Ce soir, le Khamsin [il vento del deserto] est tombé à plat et comme par enchantement. Le ciel est presque bleu: l'air est de l'avi, et non plus de la poussière en ebullition»), in alcuni episodi del *Forse che sì forse che no* (cfr. *Rom.* II, pp. 570 sgg., 649 sgg. e note relative). E su questo sfondo prezioso, poco importa quanto realistico, possono ricomparire in una sorta di contrappunto forse sottilmente emulativo motivi e figure risalenti al tempo condiviso con la Duse della piena e fervente maturità poetica, dal verso di Keats «I shall be joung again, be joung» che, in epigrafe del primo *Canto novo*, risuona ancora nella *Tregua*, vv. 10-2, in limine ad *Alcyone* (da accostare all'immagine shelleyana degli stagni come «frammenti di cielo», di straordinaria tenacia nella memoria del poeta delle *Laudi*), a una strofe della sezione *Il Deserto* di *Laus Vitae* XIX, vv. 64-79, ove troviamo per la prima volta, ancora senza nome, il cavallo arabo del *Notturno*: «E la mia coscia nervosa / aderì così forte / al fianco del mio caval sauro / ch'io divenni il mostro biforme, / lo snello centauro / d'ugne senza ferro, / di levità senza orme. / E ne' miei occhi umani sentii / la bellezza dei grandi / ardenti umidi occhi inumani / del corsiere d'Arabia / che parea sangue di pardo. / Ed ebbi così nel mio sguardo / l'inconsapevolezza / della purità bestiale, / in me ebbi tutto il Deserto» (*Versi* II, pp. 413 e 231). Ma il mito del centauro, alla stregua di quello di Alessandro (come in T XXIV, p. 292: «Alessandro guardò il mare e la palude Mareotide – e *vide* la città nuova che doveva riversar la ricchezza su l'Arcipelago […] Egli sentiva il cuore del Mondo palpitare sul suo cuore come quello d'una donna vinta»), restano nel *Notturno* appena accennati, coinvolti in un impulso ritmico che li trascende e che a un grado più alto di temperatura fantastica fa segno semmai, di nuovo in *Alcyone*, al vocativo in apertura dell'*Ippocampo*: «Vimine svelto, / pieghevole Musa…». E tanto più decisiva per la pagina del *Notturno*, sin nella sua enfasi di una condizione di «canto immune dalla sillaba angusta», risulta infine la rivisitazione della grande stagione lirica delle *Laudi* che si compie nel *Proemio* alla *Vita di Cola di Rienzo*, quando fra i cani e i cavalli della Capponcina il poeta scopre che «imbestiare può in un certo senso essere un modo di trasumanare»: «Credi tu ch'io fossi più ebro di me quando nel Deserto d'Arabia alla sosta della sera abbiadavo con un po' di crusca o con un pugno d'orzo il mio stornello impastoiato, cominciando la luna appena a segnare tra immensità ed eternità il miracolo della mia ombra? Anche là, in quella stalla chiusa, tutto era lontananze e

apparizioni dello spirito, tutto era disegni e scritture dello spirito, azioni mutue tra me e gli iddii subitanei. Anche là sentivo il mio cuore divenire più profondo e il mio occhio riacquistare la limpidità infantile, come nel Deserto, come su la spiaggia pisana, come intra du' Arni, come al Gombo, come nella Versilia, come quando nasceva dal mio respiro Undulna […] Contenevo in me la mia poesia, corrente come il mio sangue, affinché non mi divenisse pel metro una forma compiuta e duratura ma mi fosse nei miei giorni una forza della mia vita libera, mi fosse il ritmo stesso della mia libertà e della mia intrepidezza». Così nel *Notturno*, attraverso il geroglifico del mito egizio, lo scrittore di El-Nar può riproporre nei propri termini la domanda che già era stata di Rimbaud: «Quelle bête faut-il adorer?».

Nel *Libro segreto* il memorialista del Vittoriale ritorna su El-Nar pronunciandone il nome in un alone straziato di «malinconia», dinanzi alla sua figura effigiata in smalto su un cofanetto arabo d'argento, reliquia «del più florido tempo di mia vita quando il Deserto d'Arabia mi fece dimenticare la Campagna romana» (*Ric.*, pp. 1917-8; e cfr. anche p. 1865). Ma nel *Notturno*, dal deserto egiziano di nuovo alla Casetta rossa, affiora puntuale il ricordo del cavallo preferito degli anni della Capponcina, lo «storno» Malatesta, travolto anch'esso dal dissesto finanziario del padrone (sulla triste sorte del cavallo venduto per far fronte all'incalzare dei creditori, cfr. T. Antongini, *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 251). Ed è il cavallo nominato in una lettera a Giusini dell'8 marzo 1907 (ora in *Lettere d'amore*, cit., p. 107) che, si direbbe, illumina la sequenza di El-Nar da un'altra prospettiva: «Oggi ho dinanzi a me il deserto del giorno, il sole che mi ferisce, l'azzurro che m'avvelena […] Che farò? Ho tentato di lavorare, con ripugnanza. Il turbine infiammato del sogno mi rapisce lo spirito, e dentro mi suonano le parole dell'ebbrezza soltanto. / Monterò a cavallo. Ho fatto sellare Malatesta, che mi somiglia. Galopperò cercando il tuo alito nell'odore del prato, cercando la forma dei tuoi fianchi nella curva della collina lontana». Per il contrasto fra «tentazione» e «mortificazione», e il contrappunto fra il roseto miracoloso di un altro pellegrino in terra d'Egitto, san Francesco («il Serafico»), e il roseto di Azîyeh (forse lo stesso di una nota di taccuino del 28 dicembre 1899: «Verso sera il cielo s'imperla, tutto si fa leggero. Sono stanchissimo. Rivedo Isa, col rammarico di essere stato per tante ore senza di lei. Mangio, nella sua stanza, un mandarino odorante. / S'ode un cinguettìo innumerevole di uccelli. *Malinconia*. Isa ha

colto delle rose in un giardino che non ho visto. Malinconia: *quasi rancore*. / Isa mi porta le rose rosse che ha colte in quel giardino»; T XXIV, pp. 296-7. E vedi, oltre alla prosa francescana del *Venturiero senza ventura*, *«Scrivi che quivi è perfecta letizia»*, un'altra lirica intimamente legata all'amore con la Duse, *Assisi* in *Elettra*, vv. 12-4: «Anche vidi la carne di Francesco, / affocata dal dèmone carnale, / sanguinar su le spine delle rose»; *Versi* II, p. 386), cfr. più avanti nel testo. ←

[14] Qui d'Annunzio rielabora un taccuino vergato in Francia nei primi giorni del conflitto: «17 agosto. Versaglia. I cavalli sotto gli alberi ben tagliati – il fieno – la paglia – il fimo – Una corda tesa tra albero e albero – I cavalli bianchi arnesi nuovi – I soldati – I civili – Le frotte. Abolizione dell'individuo Carne pel gran frantoio – Concime da *eroi* – / I palazzi reali – le statue – la vecchia età – testimone – / Le froge rosee – nere – I buoi – la mandra condotta dai soldati Le cifre rosse su le groppe – I lunghi carriaggi – Un bell'ussero a cavallo – azzurro e rosso […] I riservisti – mezzi civili mezzi militari – Cavalli da per tutto – la Città equina – […] Il sentimento che nulla vale – che nulla ha valore, delle cose abituali. / Il parco – i grandi bacini in abbandono coperti di putridume verde – Il viale delle fontane – sorrette dai tre putti di bronzo […] Il Castello – la massa biancastra – la grande conchiglia vuota – una cosa morta, indicibilmente *morta* […] La prospettiva del gran canale – un fiume d'Averno – un Ade infinito […] La grande reliquia senza palpito / L'immobilità perfetta delle acque – Non un brivido […] L'acqua verde, muscosa – […] Dall'alto della terrazza, si vede un cimitero verde, con le casse, di agrumi allineate – in prossimità d'uno stagno triste, circondato di boschi cupi – una strada passa a traverso, carri, cavalli. L'acqua cupa, torva, che mi ricorda quella di *Nemi* […] Il nitrito dei cavalli – attorno allo stagno morto […] Sotto la volta gotica del tempio verde, nell'ombra, passano due soldati tristi – uno a capo scoperto, con un fazzoletto al collo – l'altro con un fardello sotto il braccio […] Gli abbeveratoi in forma di battelli neri – L'odore dello stabbio» (T LXVIII, pp. 661-4). Nella rielaborazione del *Notturno* la presenza dei cavalli si fa ubiqua, diventa decisamente centrale, sino a riassorbire in sé il motivo di fondo del taccuino – la fastosa reggia del Re Sole ridotta oramai a cifra vuota di senso dalla nuova realtà incalzante della guerra di massa –, che retrocede in secondo piano o si contrae nell'eccentrica inquadratura dei due

feriti (per la quale d'Annunzio ricorre ancora una volta alla testimonianza della moglie del capoposto Thévenin: «Racconta che un ferito aveva le gambe in sfacelo, coperte di sangue e di mosche. Un altro teneva su la spalla fracassata un mazzo di rose»; AT 25, p. 235). Al «pallor cupo», alle acque «livide, mute» come «uno Stige» del lago di Nemi (una delle mete d'obbligo dei soggiorni ad Albano con Barbara Leoni) è dedicata la lirica delle *Elegie romane Sul lago di Nemi – Villa Cesarini*: «Senza tremare, immote, opache, celando l'abisso, / più minacciose l'acque parean volgere // al malefizio i cieli. Le nubi piombavano sopra, / stavano intenti i boschi sopra, nel grande orrore» (*Versi* II, pp. 360-1). Una nota del taccuino di Versailles, «le forme coniche della verdura», è anticipata e svolta, con un referente iconologico giottesco, nella pagina introduttiva della *Terza Offerta*.

E una moltitudine di cavalli, di «cavalli morti», domina alla stregua di un *Leitmotiv* ossessivo la pagina di un taccuino redatto il 17 settembre 1914, quando d'Annunzio, ottenuto un salvacondotto, si reca in visita ai luoghi che hanno visto «il prodigio» della Marna, la grande battaglia che segna l'arresto dell'avanzata tedesca in terra di Francia. È il suo primo contatto con gli orrori della guerra, in un paesaggio di devastazione e di rovine (cfr. G. Tosi, *D'Annunzio en France*, cit., pp. 53-62): «Cavalli morti, in varie attitudini – Obici a mucchi Cavalli gonfii, con le gambe all'aria, con gli occhi bianchicci […] In un campo di barbatelle cassoni – cavalli uccisi Il cavallo superstite nell'erba medica ha il boulet crevé – Il letame che fuma / Trepilly, villaggio morto – Le case mute […] Non più uccelli! Silenzio. / Nelle ruine, tra le mura mute, sole le rondini sperse svolano. Il gallo sul campanile […] In un campo la zampa alzata e rigida d'un cavallo morto – il suo ventre gonfio e gialliccio – I cassoni – gli obici di ottone e azzurro […] / (La ferme de Trocy) / Nei campi d'erba medica i cavalli morti – la gamba in aria – Tombe di terra fresca – Una croce e una bottiglia […] A Vincy – le ruine – le case crollate – Contro una porta una trebbiatrice con le gambe all'aria come i cavalli. Le file dei pioppi su l'orizzonte. Sempre cavalli morti, su le vie, nei campi, nei prati, col gesto solito della gamba rigida. / Una famiglia su la via fangosa intorno a un carrettino dov'è una febbricitante. tutti con tele di sacco su la testa – […] L'inflessione *dolcissima* di un'altura erbosa – La tenerezza della terra» (T LXXI, pp. 687-90). Ma si osservi poi come d'Annunzio, nel *Notturno*, rimuova tutti

gli elementi patetici o luttuosi secondo un’ottica umana, per isolare nella sua purezza la prospettiva sensibile del cavallo superstite e solitario. A un analogo, meno intenso tentativo di restituire la *Umwelt* della vita animale si assiste, nel *Fuoco*, con la pagina della lepre; cfr. *Rom.* II, p. 389. ←

[15] Benché in modo diverso da El-Nar, per il quale vale il paragone con il mitico cavallo di Achille Xanto, dotato del dono della parola e della profezia, anche al «piccolo cavallo sardo» dell’infanzia in terra d’Abruzzi, «balzan da uno» (con una macchia di pelo bianco sopra uno solo degli zoccoli), è attribuita una capacità di presagio. Non a caso la prima parte dell’episodio è tutta scandita dal ritorno del desueto verbo «fatare», certo assunto da d’Annunzio nella triplice valenza di «incantare, rendere fatato», di «predire il futuro» e di «destinare, assegnare in fato». E nello spartito ritmato dal refrain della malinconia, dinanzi allo specchio degli occhi di Aquilino e della sua agonia, si delinea un trepido autoritratto del poeta fanciullo, predestinato al «senso magico della vita» e alla contemplazione della morte. La luce di mistero in cui riappare la stalla della casa paterna è filtrata tra l’altro dalla «rosta» (che è anche voce dantesca: *Inf.* XIII, 117), l’inferriata metallica a forma di ventaglio posta al di sopra della porta principale. Il «mio piccolo cavallo sardo nomato Aquilino» ritorna nel *Libro segreto*, ove trova sviluppo narrativo il gioco crudele, qui appena evocato, dei crini strappati all’animale e dei «cappii» per le rondini della gronda. ←

[16] Per il concerto vocale alla Casetta rossa, cfr. il Taccuino CI (p. 918), risalente ai mesi iniziali del 1917, lo stesso in cui, subito prima, si registra l’ascolto della musica di Skrjabin: «Uno dice: Sembra una figura del Pisanello con il berrettone – Uno dice: Le due ombre negli occhi fon<di> – Voce toccante passa come l’archetto su la corda – Sembra che il suono sia in me // O cessate di piagarmi // Quando dice o lasciatemi morir – le note basse di contralto – // Lasciatemi morire – di Monteverdi I ricordi di Donatella // Voi che sapete – Cherubino // Il turbamento dell’adolescenza – il rossore – la timidezza l’ardire – Come raggio di sol – Note basse Il canto prende la mia pena e la fila, ne fa una corrente profonda e dolce – Le note basse mi scendono nell’imo». Risulta dunque che nell’occasione fu certamente eseguita la seconda aria di Cherubino nelle mozartiane *Nozze di Figaro*, «Voi che sapete / che cosa è amor», benché la citazione del

Notturno si riferisca alla prima, turbata effusione erotica del paggio adolescente, «Non so più cosa son cosa faccio». Già nel *Piacere* si dichiarava il proposito di esplorare una «virtualità afrodisiaca di Don Giovanni e di Cherubino». Ed è altrettanto palese come all'aria di Alessandro Scarlatti «O cessate di piagarmi / o lasciatemi morir», dal *Pompeo* (1683), d'Annunzio associ quasi inevitabilmente, e esattamente, l'incipit del *Lamento d'Arianna* di Monteverdi («Lasciatemi morire»), unico frammento rimasto di un melodramma su testo di Ottavio Rinuccini: sulla «lamentazione di Arianna», come sul Pisanello, si sofferma il *Fuoco*, ove l'aria è eseguita da «un'agile persona giovanile, dalle reni falcate e possenti», Donatella Arvale (*Rom.* II, pp. 264 sgg.; cfr. anche, nelle *Prose di ricerca*, l'incontro con la donna reale modello della «cantatrice» del romanzo, Giulietta Gordigiani, che si registra nel *Solus ad solam*). Ma per il gusto vocale che si impone in d'Annunzio negli anni parigini vale soprattutto quanto si legge a proposito di Monteverdi in una «autointervista» apparsa sul «Corriere della Sera» il 18 marzo 1915: «Una sola linea di discorso melodico, sostenuta da un accompagnamento che nella più nobile semplicità trova la più intensa espressione […] E ogni contorno, pur concorrendo alla divina proporzione del tutto, si svolge con una flessibilità e una libertà indefinite e infinite. Le altre musiche, al confronto, ci sembrano scolastiche, rigide, arteficiate, imprigionate nella formula e nella convenzione. Qui l'amore, il dolore, la voluttà, la magnanimità, la preghiera, la temenza, tutti gli affetti umani parlano con la lor voce stessa, col loro accento profondo e originario, con la realità della carne, del sangue e delle ossa ma sublimata dal più alto stile»; cfr. *Nel pittoresco rifugio del d'Annunzio. Il Poeta parla di Ildebrando da Parma*, in SG II, p. 1469. Con il nome di Aelis d'Annunzio chiama Emilie Mazoyer (1887-1963), la cameriera assunta nel 1911 per la casa di Arcachon, che poi segue lo scrittore, di cui è anche l'amante, a Venezia negli anni di guerra, a Fiume e al Vittoriale, restando con lui fino alla morte. Di Aelis si conserva al Vittoriale un diario ancora inedito, di cui è solo una rapida sintesi *Ma vie et mes amours avec Gabriele d'Annunzio*, in «Carrefour», giugno-luglio 1950. L'aria che entra nella casa portando l'alone della luna crescente risuscita l'apparizione alcyonia della *Sera fiesolana* «su'l fieno che già patì la falce / e trascolora» (vv. 27-8; *Versi* II, p. 429). ←

[17] Dal Settecento di Mozart e dal suo efebo sensuale («Non trovo pace / notte né dì, / ma pur mi piace / languir così») sortisce il fantasma di Corè, ossia Luisa Casati Stampa, la colta, stravagante nobildonna lombarda che d'Annunzio incontra fra il 1905 e il 1906 nel corso di esclusive battute di caccia nella brughiera di Gallarate. Il rapporto fra i due si fa però più stretto solo negli anni del soggiorno francese, durante i quali d'Annunzio la corteggia, anche se lei gli resiste, seguendola nella sua insaziabile curiosità della moda e nella sua passione per lo spiritismo. Anche per questo egli la ribattezza con il nome che nel mito demetriaco designa la Fanciulla come morte e come vita, la divinità degli Inferi rapita da Plutone. Come attesta il Damerini (*D'Annunzio e Venezia*, cit., pp. 160-1), la sua dimora veneziana era divenuta il centro di una vita mondana nel segno estremo dell'eccentricità e dell'artificio, dominata dal piacere del travestimento e dal bisogno di stupire: e Corè non sapeva resistere alla tentazione di condurre fino in piazza San Marco un leopardo al guinzaglio. Fra palazzo Venier e piazza san Marco requisita per l'occasione ebbe effettivamente luogo, nel 1913, una memorabile festa in maschera a tema settecentesco offerta da Corè, il «Ballo Longhi», in cui la marchesa indossava un sontuoso costume con la gonna pantalone creato per lei da Bakst. Per rievocare questo mondo e la sua ambigua fascinazione il *Notturno* contamina con l'Arlecchino bianco e il suo pappagallo azzurro il mito di Dioniso e quello di Persefone, più che mai nel gusto raffinato e grottesco del neoclassicismo di Diaghilev che, come diventa sempre più chiaro, costituisce con il suo richiamo retrospettivo alla magica *féerie* della Parigi protonovecentesca un elemento integrante del commentario delle tenebre e della sua ambivalente iniziazione alla morte. Intanto, a contrappunto, lungo il Canal Grande risuona il canto di guerra delle reclute destinate alla strage. E di nuovo a contrasto con l'acustica della macchina bellica d'Annunzio più avanti ritorna ancora alla casa mozza di Corè, paragonandola a «una città morta della Persia o dell'India», a «una bellezza esanime come quella di Angkor e di Anuradhapura», tra Ceylon e la Cambogia, nella luce favolosa e spettrale che, come si ricorderà, l'avantesto del *Notturno* riferiva a Kipling; cfr. la nota 67 alla *Prima Offerta*. A Corè, al suo pallore diafano e inquietante tramandatoci da un montaggio fotografico di Man Ray che si conserva al Vittoriale, sono dedicate le pagine francesi del *Libro segreto*

intitolate *La figure de cire*. Cfr. *Lettere d'amore*, cit., pp. 119-20. Il carteggio con Luisa Casati Stampa si legge ora, a cura di R. Castiglioni, in G. d'Annunzio, *Infiniti auguri alla nomade*, Milano 2000. ←

[18] Il ricordo della «musica sublime» del beethoveniano *Trio degli spiriti*, e del pianto «d'anima» liberatorio che essa aveva provocato, fa scattare a contrasto il richiamo a Dante, *Inf.* XXXIII, vv. 94-9: «Lo pianto stesso lì pianger non lascia, / e 'l duol che trova in su li occhi rintoppo, / si volge in entro a far crescer l'ambascia; / ché le lagrime prime fanno groppo, / e sì come visiere di cristallo, / riempion sotto 'l ciglio tutto il coppo». ←

[19] La «cosmogonia» dannunziana, con la sua evocazione favolosa di una vita tra marina e siderale, ove le forme viventi della natura si cristallizzano in una geometria policroma e silenziosa di minerali preziosi, si costruisce in rapporto dialettico con il pensiero mitico e religioso e con la tradizione artistica che ne dipende, dominata dall'idea dell'artefice come *alter deus*. Già nella fondamentale intervista a Ojetti del 1895 lo scrittore, dinanzi agli irreversibili processi scientifici di disincanto della natura, aveva propugnato un nuovo antropomorfismo «spiritualizzato» in quanto indipendente dalla lettera di una rivelazione positiva, e fondato sulla consapevolezza che lo stesso spirito umano aveva la sua origine non in una regione trascendente, ma nell'oscurità della materia, dei cui intrecci di azione e reazione era misteriosamente ma ineluttabilmente partecipe. E d'Annunzio aveva ravvisato nella «malattia» e nel suo affinamento di «percezioni acutissime» e di «strani sensi intermedi» lo strumento più sensibile per esplorare e portare alla luce questa intuizione di un piano unitario dell'essere, nella nuova tensione dell'anima umana a porsi in comunione con «l'anima delle cose» (SG II, pp. 1385-8). Ma ora, mentre più che mai l'uomo è figlio del limo (la «terra vergine elementaria» o «la creta umida e grassa» che lo scrittore «fiuta» nella concezione tradizionale dell'atto creatore formulata nel «volume polveroso» di Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, 6 voll., Firenze 1681-1728, vol. I, p. 2), la nozione che la scrittura segreta del mondo è fatta da noi e per noi si esaspera nell'atto stesso in cui, entro la «piccola sfera» di un occhio infermo, si traduce a sua volta in uno stupore di geroglifici sbarrati nel loro mistero. Indubbiamente nel nuovo impulso all'astrazione gioca anche la progressiva assimilazione dell'arte e della cultura dell'Egitto e dell'India,

oramai attratte nell'universo dannunziano sullo stesso piano della tradizione classica e rinascimentale, come diventa chiaro nel *Libro segreto*, da «Il pensiero degli Indi è magico, la lor preghiera è magica, taluna lor parola è magica. "Se questa parola fosse detta a un bastone [al levigato bàcolo del balogio Gandhi?] si coprirebbe esso di fiori, si radicherebbe novamente in terra". / Non miracolo ma cosa comune, efficacia cotidiana del verbo» a «La dottrina egizia riconosce il sole come cuor del mondo. se la sua luce è la bellezza, il suo calore è la bontà. bontà e bellezza sono una cosa unica, una medesima cosa, nel sole. / Nofert è il vocabolo che esprime questa essenza del mondo, questa musica duplice. / Mi piacque e mi piace contemplare una figura dell'arte egizia che sovente si mostra…» (cfr. anche *Di me a me stesso*, p. 209). E certo il nuovo «scriba egizio» del *Notturno* avrebbe già potuto sorprendersi a sognare, come nell'autoritratto estremo, le «qualità sconosciute del linguaggio in un'altra famiglia di esseri viventi sopra il pianeta ignoto, sopra ogni qualunque ordine di astri ignoti […] "Dovunque fuori del mondo"».

Intanto la mistica del «fuoco di cervello» e delle sue «apparizioni titaniche» riattraversa con Dante e la figura ribelle di Capaneo (*Inf.* XIV; e cfr. *Di me a me stesso*, p. 192) il mito di Eschilo e le sue tragedie perdute (forse ancora con riferimento a Skrjabin e al suo *Prometeo* o *Poema del fuoco*), per sfociare nella rievocazione della volta michelangiolesca della Cappella Sistina, già oggetto di raffigurazione verbale in *Laus Vitae*, ma ora dalla nuova prospettiva della malattia di una visione tattile, da vicino, per l'appunto «*remotissima prope*». Il testo elabora un fascio di appunti dell'APV (quattro carte non numerate conservate in una copertina con l'intestazione autografa *La Sistina*, sotto il lemma 1641 dell'*Inventario*: LXXXI, cc. 22875-8): «*La Sistina* – veduta da presso // La trasformazione della materia corporale. / La cosmogonia dell'occhio. / Il cervello – // Il sogno della Sistina – / Le figure gigantesche vedute da vicino – / Le screpolature – / Le sibille – Le chiome – / Il colore dell'immensa Sistina bella "come un'ala di farfalla". / La rapidità della creazione – / Michel. preparava da sé l'intonaco, ed era costretto a dipingere in un paio d'ore. Le *spatolate* visibili. / Macinava anche i colori. Faceva tutto da sé. / La notte era scarsamente rischiarata. La sua penosissima attitudine nel dipingere. / I particolari – La mano del Padre Eterno, monumentale. / Quando dipingeva la testa dell'Adamo, i piedi erano lontani, laggiù. / Senso della proporzione

istintivo – // Nella Sistina il pregio della materia – Pienezza come d'un guscio d'ovo, continuità come nella politezza d'un dente d'elefante. / Mariano dice – a significare quanto ella è preziosa –: Se ne potrebbe prendere un frammento / e *incastonarlo in un anello*. // Un istinto di divinazione accompagnava continuo il pittore. Non aveva la guida dei cartoni. Lavorava d'ispirazione e di miracolo. // Poggia la mano e inarca il dorso / Uno arrovesciandosi indietro guarda obliquo – L'altro piega il ginocchio e siede su la gamba sopposta / L'altro si china a toccare con la mano la zona che preme col piede / L'altro grida e si getta indietro come per lanciare un disco / Un altro torce il suo braccio dietro il dorso, piega un ginocchio e guata come una fiera alla preda / Un altro ha il corpo agitato da un movimento di danza e solleva le mani come per segnare l'elevazione del ritmo e la gamba per la percussione / Uno alza il braccio come per parare un colpo e guarda di sotto il braccio levato». L'amico cui risale l'idea di incastonare «un frammento della materia preziosa» in un anello è Mariano Fortuny, l'artista versatile di casa a Venezia stretto collaboratore di d'Annunzio in più d'un suo esperimento teatrale: egli figura qui non tanto il creatore dei tessuti prodighi e strani in cui si avvolgono le Aspasie del nuovo secolo (anche nel *Forse che sì*, oltre che nella *Recherche*), quanto il pittore studiato da Angelo Conti sul «Marzocco» del 6 febbraio 1899, che « prepara da sé i colori […] li sceglie, li mescola, li macina, li polverizza con le sue mani». Nella stesura finale d'Annunzio inscrive, anche con citazione diretta del «petto d'arpia», il celebre sonetto caudato michelangiolesco a Giovanni da Pistoia, *I'ho già fatto un gozzo in questo stento*. E lo scrittore soldato si identifica con Michelangelo al lavoro nella Sistina in un passo della «meditazione del 16 agosto 1919» *Il Vittoriale*, nei *Sette documenti d'amore* di LA. ←

[20] Il «rossore» evocato per Cherubino nel Taccuino musicale del 1917 si riforma, in sogno, sul volto dello scrittore adolescente che a Prato (l'«ombra dei dì perduti», la «città chiusa» sul «lapidoso letto del Bisenzio» delle *Città del silenzio* di *Elettra*; *Versi* II, pp. 374-5), negli anni della frequentazione del Collegio Cicognini, vive la sua prima vera storia d'amore. Come attestano i materiali preparatori della *Terza Offerta*, la «compiuta donzella» che ora riappare nell'incanto della poesia delle origini è Giselda (o Elda) Zucconi, la figlia del professore di lingue straniere al

Cicognini con la quale d'Annunzio aveva intessuto un'appassionata relazione promuovendola con il nome di Lalla a vivente Musa ispiratrice della sua lirica. Non a caso, quindi, il testo associa indissolubilmente il ricordo autobiografico al libro del poeta adolescente di cui la Zucconi è la dedicataria, anche se della «strofa alcaica» qui evocata d'Annunzio mostra di prediligere la versione definitiva, già impreziosita dalla memoria, il *Canto del sole, III*, del *Canto novo* 1896, vv. 25-9 e 53-64: «Venne una bianca figlia di Fiesole, / alta e sottile, qual già gli artefici / la scelsero in dolci alabastri / e la pinsero in tavole d'oro […] Chiara e silente l'acqua de l'Affrico / tra l'erba nova scorrea: le vetrici /sottili su gli argini verdi / senza un susurro tremule, in fila; // senza una voce in fila tremuli / i pioppi al cielo di perla ergeano / i rami, alte verghe d'argento / su cui brillavan smeraldi vivi. // E noi passammo per man tenendoci / su l'erba nova, lungh'essi gli argini / solinghi…» (*Versi* II, pp. 140-1; per il rapporto tra le due versioni del *Canto del sole*, cfr. G. Beniscelli Guarnieri, *Appunti sul «Canto novo»*, in QV, 5-6, ottobre-dicembre 1977, pp. 234-46). Va segnalato che dopo la fine dolorosa del rapporto con il giovane poeta irresistibilmente attratto dal vortice della dolce vita nella capitale, Giselda riprende contatto con lui indirizzandogli una richiesta d'ausilio per il figlio in data 20 ottobre 1921, ossia nel pieno della febbrile fase finale di elaborazione del *Notturno*. E d'Annunzio le invia l'opera ormai compiuta con la lettera del 24 gennaio 1922: «Troverai una pagina misteriosa – quella del "rossore" – che forse risolleverà in te quel nostro sogno musicale» (*Lettere a Giselda Zucconi*, a cura di I. Ciani, Pescara 1985, p. 507 e A. Andreoli, *Il vivere inimitabile*, cit., pp. 69-76 e 92-5). ←

[21] Come afferma il Damerini (*D'Annunzio e Venezia*, cit., pp. 170-6), con il pianista Giorgio Levi si recavano alla Casetta rossa, spesso anche due volte al giorno, alcuni giovani musicisti di valore, militari delle batterie costiere: i violinisti Attilio Crepax e Saracini, il violista Bondi e il violoncellista Alberghini. Il quartetto si riuniva per suonare nello studio attiguo alla camera del poeta infermo. Cfr. *Il «Notturno» della Sirenetta*, cit., p. 89: «Era questa una piccolissima stanza, tutta rivestita di legno e separata dalla camera da un tramezzo pure in legno, così che costituiva una meravigliosa cassa armonica, per chi, come noi, ascoltava dalla stanza vicina dove la melodia si diffondeva piena e sonora, come se venisse da un

mondo invisibile, da strumenti fatati: tutto il buio ne era come rischiarato». Memorabile il concerto di musica da camera offerto da d'Annunzio agli illustri ospiti francesi giunti a Venezia a visitarlo il 17 maggio 1916. Vi erano tra gli altri Barthou, Reinach, Paul Adam e soprattutto Barrès. In programma, il *Quintetto* di César Franck e il *Quartetto* di Ravel: e secondo la testimonianza della figlia presa da *fou rire*, mentre d'Annunzio sprofondava intento nell'ascolto della musica, gli altri si sforzavano invano di nascondere la noia (ivi, p. 106; cfr. U. Ojetti, *Barrès*, in *Cose viste*, tomo II, cit., pp. 191-201). Poi nel corso della guerra il quartetto della Casa rossa tenne molti dei concerti che, su impulso di d'Annunzio, vennero organizzati nella sala del Liceo Musicale Benedetto Marcello a palazzo Pisani per una platea di soldati e di feriti, non di rado sotto la minaccia dei bombardamenti. Anche per il frammento del *Notturno* dedicato al violoncellista Alberghini esistono al Vittoriale degli appunti, conservati in una copertina intestata *Cherubino. Gli strumenti* (LXXXI, 4, cc. 22891-5, sotto il lemma 1643 dell'*Inventario*), che paiono annotati a caldo dallo scrittore in seguito a un colloquio con i suoi strumentisti: «Il violino senza vernice a Nizza. Stradivario, senza vernice, specialmente nel fondo – tolta dal braccio nudo. La pelle delle donne mangia la vernice. // Il suo A. Guarneri lo trovò in Egitto, al Cairo. Fece un cambio con un compagno dalla mano piccola, dandogli un Gagliano piccolo. L'aveva comperato nel Cremonese. Era rimasto in una cantoria di campagna – che cadde durante una funzione. Venne giù l'organo, e il violoncello e il violoncellista si ruppe una gamba – Lo strumento si ruppe nel fondo, ma non dalla parte dell'anima. L'amico lo comperò da un riparatore goffo che lo riparava. / Vernice intatta. Piano armonico sanissimo. Vernice rossa con fondo d'oro, grossa. Con il ponticello e le due effe con le gocciole grosse sembra un viso – dalla bella voce. Guarda. È vivo, suona senza che il suonatore lo suoni. / Al Messico le donne si avvicinavano attratte dal suono e venivano a toccarlo. // Comunanza tra la struttura dell'uomo e lo strumento. / Relazione della sanità e del suono. // Il mi bemolle nella quarta posizione *trilla*. Il sonatore con la gamba può sopperire. Influenza della gamba – della tibia, dell'osso della coscia. / L'osso musicale. Correggere la nota con la pressione. / Prima si suonava senza il puntale. Con la gamba rompevano la vibrazione che giungeva troppo forte al piano armonico. / Differenza di suono secondo l'arco. Suono più nutrito o più debole. Relazione tra il legno

dell’arco e quello dello strumento. / (Strumento tenuto su le caviglie congiunte) // Attilio Crepax // Non esisteva il violoncello con sordina. / Costruisce un violoncello con una piccola cassa armonica adattata alla grandezza della cordiera. È venuto un suono delizioso di corno inglese – per le arie antiche. // Guarneri del Gesù – natura speciale – due effe così prepotenti, così severe; lavorava per ispirazione non sceglieva il legno, lo influenzava – pietà misteriosa. / (I legni scelti da Gennaro Gagliano – vernice trasparente – tigrata. Sembrano tigri) // Gli effe non somigliano ad alcun altro, non all’Amati, non allo Stradivario. L’influenza dell’effe sul piano armonico. // Varietà anche nelle vernici. // La fibra del legno. // Un fabbro di campagna aveva un violino che sonava il padre. / Quando Alb. andava a comperarlo egli aumentava sempre il prezzo, dicendo che aveva scherzato e che il violino valeva molto di più. Cosicché l’ha ancora. / A Ferrara vide lo Stradivario nella campana di cristallo. Uno dei primi Stradivarii “amatizzato”. Tenuto insieme dalla vernice. // La scelta del legno. Testore usava l’alberaccio soffice, che s’imbeve subito di suono – suona subito». Ma per la versione finale, ove di nuovo fa capolino El-Nar, d’Annunzio è anche risalito a un taccuino mantovano del maggio 1907, relativo alle ricerche musicali per il *Forse che sì* (ove uno dei personaggi, Aldo, è violoncellista). Lo riportiamo anche nella parte già fruita nel romanzo, in quanto vi emerge più che mai l’*allure* del collezionista che contrassegna il passo del *Notturno*, dall’esattezza compiaciuta del linguaggio tecnico al godimento tattile di possedere l’oggetto nella sua struttura materiale e nella sua storia: «*Violoncello* // Il *Bergonzi* – color bruno rosso – ricchissimo – Il dietro è zebrato con chiazze giallastre dorate che traspariscono – La vernice è *craquelée* Il manico del di dietro è pallido – levigato – dalla mano che scorre – Le costole sono *chiare*. Nel mezzo della cassa (faccia posteriore) c’è una *zébrure* dorata finissima come la gola di un uccello tropicale – Toni caldi e ricchi – veneziani Sul fianco le strisce giallastre sul rosso bruno – la vernice craquelée Le due [segue il disegno delle *effe*] / Anno 1737 Carlo Bergonzi fece in Cremona. / Le due corde fasciate di metallo (argento o rame argentato) le altre due di budello – / Arco di Tourte Bacchetta ottagonale – Arco nervoso – Tallone d’ebano con l’occhio di madreperla – / La parte inferiore della bacchetta fasciata d’argento e una piccola parte di cuoio nero / [segue il disegno] / Arco di Dodd – inglese – non ha la grazia del Tourte Tallone d’avorio – fasciatura di

balena – piccolo pomo ottagonale d'argento e *avorio* – / Un Tourte con bacchetta tonda – fasciata di cuoio nero con dorature impresse – Tallone di tartaruga scura – e oro – / Bacchetta rosso-bruno – / Vite di tensione / Arco – non piegato a fuoco – La fibra del legno trasmette immediatamente l'intenzione della mano / Crine di *cavallo* bianco / Colofonia / Tensione» (T L, pp. 505-6). Il violoncello, «creatura sensibile», è in primo piano anche in una pagina della *Licenza*: *Rom.* II, pp. 1048-9. E «lo sguardo di Felici Albertini nell'esaminare le due effe di un violino» riaffiora nel *Libro segreto* a esemplificare «lo sguardo tecnico […] del perfetto conoscimento». ←

[22] L'incontro con lo strumentista veneziano si sdoppia nel ricordo di Arnold Dolmetsch (1858-1940), vero «mago» della liuteria e pioniere della ricostruzione e dell'esecuzione di musiche antiche con strumenti originali, che d'Annunzio, con la Duse e il conte Primoli, ha conosciuto in occasione del suo applaudito concerto di antiche musiche italiane tenuto a Roma nel 1897, alla presenza della regina Margherita (cfr. R. Meucci, *D'Annunzio e la musica antica (II)*, in «Hortus Conclusus», 6, aprile-giugno 2001, pp. 64-5). Nello stesso taccuino ove è descritto lo stravagante festino in casa della baronessa Deslandes si legge anche: «La rimembranza di Dolmetsch e di Melodia nella selva di Zurigo…» (AT 22, p. 214). Di qui d'Annunzio muove a ritroso all'epoca del suo incontro con il musicologo inglese avvenuto nel 1889 in Svizzera, ove si trova con la Duse ospite di Romain Rolland. Alle note di taccuino vergate in tale occasione (AT 12, pp. 125 sgg.) resta aderente il testo del *Notturno*: «*Zurigo* – settembre 99 – Inaspettatamente, fra le piccole grazie artificiali e abominevoli della città svizzera, in mezzo a questa moltitudine di uomini falsi e di donne dipinte, incontro Arnold Dolmetsch e la sua piccola compagna *Melodìa*. / Egli ha portato seco un liuto meraviglioso. La cassa è costruita come la carena dei navigli, a liste di legno alternate, d'un color chiaro e scuro. La leggerezza è straordinaria. La rosa è traforata delicatamente. Un raggio di sole passandovi a traverso mostra nel fondo il nome del costruttore Magno Steger in Venetia – (verso il 1560) e il nome del restauratore *Arnold Dolmetsch*. Le prime cinque corde (gravi) sono semplici, le altre cinque sono doppie, l'ultima è semplice, sottilissima. Il suono è *puro*. / Arnold accompagna Melodie che canta le vecchie canzoni dei trovadori, quelle di

Thibaut de Champagne, quelle della vecchia Inghilterra, accompagnandole con gesti ingenui e puerili. / La custodia dello strumento sta dinanzi a lui, in guisa di un *leggìo* [segue il disegno] // Un libro di musica, scritto a mano, da una mano leggera e volante. Rilegato in carta (simile a pastiglia) *impressa*, giallastra. / Sul rovescio della legatura è scritta a mano questa sentenza: / "*Ignavia est iacere ubi possis surgere*" / È una raccolta di arie per liuto, una intavolatura di liuto […] La carta è dolce, molle, fine, simile a una foglia che cominci a consumarsi per le estremità […] *Melodia* canta nel bosco, appoggiata a un albero (Rosalinda!), dondolandosi un poco – Canta la canzone antica di Desdemona, la canzone del Salce». Ancora nel taccuino trovano riscontro sia i titoli delle musiche e delle danze raccolte nell'«intavolatura di liuto» sia i riferimenti, a volte integrati dal testo in lingua originale, alle canzoni di Thibaut de Champagne (1201-1256; è il troviere citato anche nel *De vulgari eloquentia*, le cui opere d'Annunzio conosce grazie alla mediazione erudita di Gaston Paris) e a quelle del periodo elisabettiano, dalla *Canzone del Salice* a Ben Jonson e a William Lawes: e sono le stesse che risuonano anche nel *Forse che sì* (cfr. *Rom.* II, pp. 149-50 e note relative, nonché T LIII, p. 527). Al taccuino immediatamente precedente risale invece l'apprezzamento di gusto prettamente ruskiniano che Dolmetsch esprime per lo stile di canto della compagna: «"Elle ne sait pas chanter. C'est son plus grand mérite". / Talvolta ella s'arresta dimenticando le parole della canzone» (AT 11, p. 118).

In un'annotazione retrospettiva del *Libro segreto*, riguardante gli anni della Capponcina al fianco della Duse, Arnold Dolmetsch figura come il maestro di «due sorelle sonatrici di virginale e di liuto […] esperte in giochi perversi». E forse proprio questo rimette in moto nel *Notturno* il dialogo interiore della sublimazione ascetica e della «tentazione», con il ritorno del biblico re Lemuel ammonito dalla madre e l'epifania della «sensualità» nella figura infine svelata del suo archetipo letterario, il protagonista del *Trionfo della Morte* Giorgio Aurispa. In mezzo fiorisce l'incanto dell'uccello di paradiso (o «paradisea») nel maniero di sogno alla cui aria anglosassone concorrono i quadri viventi del Settecento figurativo di Reynolds e di Gainsborough. Non va dimenticato che tra le frequentazioni di Dolmetsch, con la sua arte del restauro e la passione degli strumenti antichi, vi era anche Arthur Symons, il traduttore inglese di d'Annunzio

ricordato nel *Libro segreto*, intimo amico di Yeats. Tornano i motivi contiani dell'«arte notturna» (per antonomasia, la musica) e della «musica muta» della percezione cromatica, che l'amico di d'Annunzio si prova ad avverare in *Sul fiume del tempo* (il libro del 1907 introdotto da una suggestiva epigrafe dal mistico Meister Eckhart, «Il mio occhio e ciò che esso vede sono una cosa sola»): «Dove siamo noi?; entro una foresta autunnale, al tramonto?, sopra una collina primaverile, all'aurora?; siamo giunti alle rive dell'Acheronte, dinanzi alle favoleggiate praterie d'asfodelo?; verrà fra poco ad incontrarci l'ombra di Achille? Mi trovai così nell'oro, nel verde e nell'azzurro, come se intorno a me centinaia di pavoni avessero aperto le code meravigliose, fui rapito in un sogno di musica e di luce» (pp. 193-4). Ma si tratta, al più, di uno spunto d'avvio, per una prosa in cui la visione romantica di Novalis, o la Xanadu del Coleridge onirico di *Kubla Khan*, si aggiornano alla sensibilità novecentesca della percezione unica e singolarizzata di un'atmosfera. Così anche il sogno e la ricerca di un luogo favoloso in cui vivere modulano il motivo dominante della «morte bella». Sull'uso letterario del vocabolario dei colori, in rapporto a quello della sensibilità erotica, cfr. W. Gass, *On Being Blue. A Philosophical Inquiry*, Boston 1976, ove si cita anche d'Annunzio, sia pure in traduzione. ←

[23] Per il brusco ritorno all'esperienza bellica, a questo punto necessario, d'Annunzio elabora, sviluppandone il «*Motivo*», le note di taccuino relative a un episodio della guerra sul Carso, nell'autunno 1915: «Nella dolina verdeggiante contornata di giovani pini – presso una baracca coperta di stuoie – il Generale interroga gli ufficiali della batteria – e li trova in fallo – / Si maneggia la carne umana / – Piano dell'azione – Tiri d'interdizione etc. / Il sole scende a poco a poco nella dolina sinché arriva a dorare gli uomini. / Il capitano pallido sotto l'esame severo. Le granate passano. Le *stanche* hanno uno stridio di tram su la rotaia – / *Motivo*: il sole che scende nella dolina e tocca gli uomini. / Le frasche che nascondono i cammini – luminosissime. Progressione. Il sole tocca le tavole che sono quasi animali, diverse l'una dall'altra con macchie con fenditure (Chiodi) – / Il sole tocca una tela che chiude una baracchetta. Tocca le camice dei soldati appese a una corda. Il sole tocca un barile che ha il fondo tinto in rosso (porpora) / Tocca una serie di gavette polite / […] Le cassette di calce – L'uccello che

passa dal ventre bianco – Una pala una mazza ferrata, un pistoletto – […] Nella dolina il sole tocca le bottiglie rotte – smeraldi. / Tocca le granate dalla ogiva tinta in rosso – dentro le gabbie di legno» (AT 33, pp. 287-8). Il motivo si ripropone in forma esasperata, in un abbagliante sfavillìo di sangue, nelle pagine dedicate da d'Annunzio alla grande battaglia d'Ognissanti 1917; cfr. almeno, in SG II, *Voci della riscossa. La corona del fante* (1918), pp. 747-9. ←

[24] In un appunto di laboratorio relativo alla *Terza Offerta* (c. 22929) d'Annunzio annota: «Gli occhi – episodi intorno all'avidità degli occhi. "Il *visivo*"». Non si può escludere che egli reagisca così alla fortunata monografia dedicatagli nel 1912 da Alfredo Gargiulo, che ha appunto al centro la formula critica del «poeta visivo». Vero è che nel testo la passione per gli spettacoli del mondo si avvalora quasi per via negativa attraverso una serie di «rammarichi» (preceduti per di più dal duplice «rammarico» per un sogno che si è interrotto: «Ogni volta che mi sveglio perdo una terra promessa»), scanditi anaforicamente dalla voce della Duse desiderosa di condividere con l'amato il sentimento della bellezza. E proprio l'ansia di una vita estetica tessuta di apparizioni intensissime ma labili, anche quando trae origine dalle proprie esperienze percettive, a volte registrate nei *Taccuini* (dalla visita a Carrara nel luglio 1899 al viaggio in Egitto e in Grecia fra l'88 e il '99, sempre nel segno della Duse, con «La Corsa *ansiosa* per giungere in cima dell'Acropoli prima che sparisca l'ultimo raggio del tramonto», T XXVI, p. 308; di una ricognizione nella zona di guerra di Bosco Agro dell'autunno 1915 è invece traccia in T LVIII, pp. 781-2, ove ritroviamo «Le costruzioni ciclopiche come quelle di Volterra (naturali)» e «il capriolo che si affacciò […] tra due pezzi»), finisce col consumarle dall'interno e trascenderle, sino alla vertigine visionaria di un «dio estatico» e di «un pianeta senza uomini». ←

[25] Entro la cronologia di intenso tenore simbolico e liturgico che scandisce le pagine finali del *Notturno*, diversamente dalle stazioni del Venerdì Santo e della Pasqua, che appartengono alla fase finale di elaborazione del testo, le pagine relative al Giovedì dell'Eucaristia e del tradimento, così come quelle del Sabato, figurano già nel manoscritto di Renata, di cui costituiscono la conclusione. La figurazione di Giuda si costruisce nel gusto dell'apocrifo del *Vangelo secondo l'Avversario*, nel

Venturiero senza ventura: «conosco il segreto di Giuda; e lui solo cerco, e lui scruto, lui scavo, lui travaglio». Ma al cuore dell'episodio, in cui d'Annunzio mette alla prova la propria attitudine a rappresentare un rapporto con la femminilità per una volta immune dal pathos sensuale del desiderio, sta poi la figura della Sirenetta ritrovata nella sua originaria identità filiale, in una ricostituzione di affinità e di vincoli affettivi sancita dal pasto in comune e dal sonno della giovane nel letto del padre. Introdotta dall'annotazione sul cappellino di «forma tessalica», come per la Tanagra di *Laus Vitae* («una specie di cesto» rovesciato, annota lo scrittore in T V, p. 68; e cfr. *Versi* II, pp. 131-2), sullo sfondo della marina di Pisa che l'aveva accompagnata alla sua prima apparizione nel testo, la Sirenetta torna a compendiare in sé le figure angeliche dell'arte quattrocentesca (Melozzo da Forlì) e le suggestioni d'Arabia. Per il nesso tra la Mater dolorosa («Donna del Paradiso», come nella celebre Lauda di Jacopone, vv. 1-2: «Donna de Paradiso, / lo tuo figliolo è preso») e la cripta del Duomo d'Aquileia, cfr. Taccuino XCV del settembre 1916, p. 871: «Nella cripta le quattro donne dolenti – una massa di dolore – La mano sulla fronte la mano sul mento I soldati che pregano Il grande mosaico» (si tratta delle quattro martiri di Aquileia poi evocate nell'*Annotazione*). L'«amore amato» (↗) (o «non amato», secondo la forma originaria del detto attribuito a san Francesco: «Piango perché l'amore non è amato») si associa nel presente contesto alla creazione letteraria; ma diventerà poi per d'Annunzio un'immagine guida dell'azione politica, con particolare intensità nel periodo dell'avventura fiumana. Cfr. per esempio, in *Ric.*, il testo eponimo di UI e, in SG II, *Con me*, p. 1063. ←

[26] Il ricordo che sancisce la restituzione della figlia e del padre ai loro ruoli originari torna a d'Annunzio veramente «di lontano». Come è noto dai carteggi dello scrittore, nell'agosto 1893, nel tempo più travagliato del soggiorno napoletano, mentre tra mille difficoltà d'Annunzio riprendeva la stesura del *Trionfo della Morte*, la piccola Renata s'era ammalata di una violenta pertosse, che ne aveva minacciato la sopravvivenza. Ma la pagina del *Notturno* pare proprio avere un precedente anche di ordine letterario, pure risalente a quel tempo, in un frammento sceneggiato in terza persona che si conserva ora presso la Raccolta Dannunziana Gentili della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, sotto la segnatura ARC. 21.2/13. Come spiega

A. Andreoli, che lo ha pubblicato in *Il vivere inimitabile*, cit., p. 224, il racconto della terribile notte di veglia era stato inviato dall'autore a Pasquale Masciantonio, l'amico soccorrevole degli anni napoletani, forse per impietosirlo e sollecitarne per l'ennesima volta la generosità. Impossibile sapere se lo scrittore notturno sia in qualche modo rientrato in possesso della pagina remota; certo le concordanze con il commentario delle tenebre non possono non colpire: «Mentre tiene la bambina su le braccia addormentata, cade la sera. L'ombra entra nella stanza e rende il piccolo volto pallido più estenuato, empie i cavi degli occhi delle tempie. Egli si atterrisce. – Se fosse morta (così immobile)? – Non si muove per non destarla, e intanto sente sotto la sua mano un palpito che sembra quello del corpo infantile a traverso le lane e l'ovatta. A poco a poco il palpito si fa più forte, più forte. Egli s'atterrisce. Gli pare che quella vibrazione parta dalla nuca della bambina, come per un male improvviso, ignoto, terribile. / Si accorge poi che è il palpito delle sue arterie gonfie per lo sforzo della immobilità // L'effusione di tenerezza che gli fa portare, quando il pericolo pare allontanato, il *cognac* alle donne che pranzano… / Il momento in cui la bambina dorme nella culla e la madre è stesa sul letto esausta. Ed egli agita leggermente la culla – ed ha una vita *profonda*, nel silenzio, mentre l'orologio misura il tempo fluente: una specie di ebrezza della bontà, della pietà. – E poi la sensazione del cuore stanco, la sensazione *fisiologica* del *muscolo* stanco per la tensione continua: la *percezione* della grandezza smisurata dei *sentimenti* in quel piccolo muscolo palpitante – ecc. (Trovare) // La bugia di cristallo azzurro, di cui la bambina è innamorata». ←

[27] Il motivo che trasfigura i caduti nel Cristo e le doline del Carso in un Golgota, prima di dare luogo alle variazioni innumerevoli di LA, è ben attestato nelle poesie e nelle prose ritmiche di guerra che fra il '15 e il '16 d'Annunzio destina al «Corriere della Sera», nel *Rinato* (vv. 13-5: «S'ebbe natività nella trincea / cava il Figliuol dell'uomo; e solo quivi, / messo in fasce da piaghe, si giacea») o nei *Tre salmi per i nostri morti* III, con i suoi «carnai della salvezza»: «Io non ti mentovai, monte dell'ira, nominato dal nome dell'Arcangelo folgorante; non gridai verso te, monte di quattro gioghi, monte di quattro teschi, calvario della nostra passione» (*Versi* II, pp. 814 e 783). Opportunamente il Palmieri (cfr. G. d'Annunzio, *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, libro V. *Asterope. Canti della Guerra*

Latina, con interpretazione e commento di E. Palmieri, Bologna 1948, p. 156) rinviava a Whitman, *Drum Taps*, il poema della guerra civile americana: «O giovine, io credo di conoscerti / credo che questo viso sia proprio il viso di Cristo, / di Cristo morto e divino; del fratello di tutti, che qui giace novellamente». Ma spetta poi solo a d'Annunzio, nominati i quattro aviatori «crocefissi» del *Notturno*, attraverso la citazione testuale ma variata di senso di *Luca* 23, 53 (o di *Giovanni* 19, 41), di vedere nel proprio stesso testo un «cimitero», e nel volto del suo autore un «reliquiario». ←

[28] Delle sue avventure aeree a fianco di Miraglia e di Beltramo, a Trieste (7 agosto) e a Trento (20 settembre), d'Annunzio discorre nell'intervista a Jean Carrère, apparsa sull'«Illustrazione Italiana» del 14 novembre 1915: «Su Trieste […] volammo in una giornata limpidissima a circa duemila metri / Si vedevano le strade e le piazze deserte […] Attorno a noi, come in un cerchio magico, passavano e fischiavano i proiettili di pezzi antiaerei e le pallottole delle mitragliatrici […] – Mi hanno detto che delle pallottole vi sono passate assai vicino ed anzi che una … – Eccola – risponde d'Annunzio. – Essa ha sfiorato il mio gomito ed è andata a colpire il *fuselage* dell'apparecchio sollevando schegge di legno e vi si è conficcata. – / E tirando fuori dalla tasca un minuscolo astuccio in pelle, ne estrasse una palla tutta contorta nella sua parte superiore circondata da un filo d'oro, rinserrato in mezzo da un cerchietto in oro sul quale erano incise queste parole: *Trieste, 7 agosto 1915* […] il volo su Trento fu meno movimentato di quello su Trieste, in questo senso: che non fu attraversato da incidenti imprevisti; ma fu assai difficile perché soffiava un gran vento; grosse nuvole correvano nel cielo e fummo obbligati per evitare i cannoni dei forti di elevarci fino a 4200 metri, mentre su Trieste non eravamo andati più alti di 2500» (*Ric.*, pp. 2730-2). ←

[29] La «pietà» ambivalente dinanzi alla rosa divorata dalla cetonia riporta ancora una volta alla mente Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, nella cui discesa verso le cose insignificanti che gli svelano la vita nelle cifre pure e sconvolgenti del silenzio gioca tra l'altro un ruolo di rilievo anche un insetto, in «un innaffiatoio» dimenticato. Certo è che quasi all'opposto di quanto accade al Lord di Hofmannsthal, la rivelazione delle cose mute e dei loro inesplicabili vortici di vita non conduce d'Annunzio a rinunciare alla

poesia, anzi: dal ricordo della voracità della prima giovinezza (la stessa poi commemorata nel *Libro segreto*: «e il "canto novo" nelle vene, nelle midolle, ne' precordii; e nel polso le parole senza sillabe […] e l'amore della gloria non dissimile al mio amore delle telline crude che sapevo aprire con le unghie, l'una dopo l'altra, senza pause, per suggerne più la salsedine che quel po' di polpa») all'«aria allegorica» che assume per lui un alloro (con rinvio al gusto emblematico eccentrico e sottile del *Polifilo*, ossia l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, di cui d'Annunzio possedeva un prezioso incunabolo illustrato, dono della Duse; e cfr. la Favilla *Esequie della giovinezza*, nel *Compagno dagli occhi senza cigli*), tutto nel giardino della Casetta rossa vale a rappresentare, oltre all'incanto floreale della Sirenetta, il convalescente che riacquista «l'orecchio del poeta seduto in riva al fiume del tempo» e riode «la melodia del perpetuo fluire», pronto a captare la «volontà di dire» del mondo circostante; ed è il sintagma della *Vita nuova* che d'Annunzio, sin dalla *Sera fiesolana*, interpreta come impulso artistico della natura, tensione delle cose a giungere dalla loro oscurità alla luce e alla musica dell'espressione. Ma è anche vero che poco dopo, quasi a contraccolpo di questo Sabato Santo iniziato nel segno di Lazzaro, la felicità del rapporto organico con la vita delle cose si riconverte nell'allucinata ossessione del verde, da raffrontare per le singolari concordanze anche di ordine ritmico con l'incipit di uno dei *Canti Orfici* di Campana, il *Sogno di prigione*: «Nel viola della notte odo canzoni bronzee. La cella è bianca, il giaciglio è bianco. La cella è bianca, piena di un torrente di voci che muoiono nelle angeliche cune, delle voci angeliche è piena la cella bianca. Silenzio: il viola della notte». ←

[30] Nel suo esemplare dell'opera di Novalis, d'Annunzio ha fermato in evidenza con un segno a margine i vv. 3-8 di uno dei *Canti spirituali*, *La resurrezione*: «è risorto Gesù Cristo / dalla tomba, Cristo vive! / Cristo ha vinto la morte / che prima era spavento, / à suggellato ora il suo verbo, / vero l'à fatto con questo miracolo». ←

[31] La visita del superstite dello sfortunato volo su Lubiana è attestata dalla lettera ad Albertini del 24 aprile 1916: «Ieri venne a visitarmi il capitano Salomone. Non ci eravamo più visti dal giorno tragico; e l'incontro mi ha dato una così grande commozione che stanotte non ho potuto dormire» (*D'Annunzio-Albertini*, p. 342). Ma come poi potrà

dichiarare nell'*Annotazione*, commemorando la scomparsa del compagno avvenuta durante un volo di prova notturno il 5 febbraio 1918, d'Annunzio torna a incontrare Salomone anche alla vigilia del volo su Cattaro; e ha con lui il colloquio descritto in uno dei diari dell'impresa sotto la data 30 settembre 1917: «Mi viene incontro il capitano Salomone, giunto da Bari dov'era per ispezioni. Egli ha un desiderio folle di venire all'impresa col mio equipaggio, in sostituzione del mitragliere. Vado a parlare col Generale indifferente, "che non è autorizzato ad accordare il permesso" / L'eroe di Lubiana, dopo la sua grande ora, ha trovato da per tutto opposizioni e insidie. Gli hanno impedito di ricominciare a combattere. Lo hanno *imboscato* in un ufficio di ispettore delle scuole. Hanno cercato di raumiliarlo alla sua primitiva condizione di *contabile*! / Sta molto meglio in salute. È sempre magro, ma vigoroso. Fronte ampia, occhi bruni e vivaci, naso aquilino, bocca armata di denti forti e mal collocati, colorito olivigno. / L'uomo spento, l'eroe superato» (T CXI, p. 1012). E veramente il destino ancora non rivelato del pilota di Gonars, ora condannato all'inerzia mortificante della burocrazia militare (di cui partecipa anche la «lista esigua di seta azzurra», ossia la decorazione al valor militare), sembra addensarsi nell'ultimo riferimento del *Notturno* alle immagini dell'arte figurativa, che ne associa gli occhi a quelli dei martiri bizantini di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna. Il riconoscimento della comune origine da una terra contadina, tra il Vulture (Salomone era lucano) e la Maiella (qui «mamma», o mammella, come già nel *Trionfo della Morte*) introduce l'*exemplum* o l'allegoria del sacrificio «senza nome», il contadino che beffa il nemico scegliendo la morte nel sepolcro del fiume. Questa parabola già nell'ombra di Caporetto, mentre preannuncia la mistica politica populista del milite ignoto e dei «poverelli d'Italia» («Il Carso è la rivelazione sovrumana del contadino. Il Carso è la creazione ideale del contadino […] Il Carso è la più ardua creazione di tutta la guerra», si dichiarerà poi in LA, *Ric.*, pp. 487-8), la trattiene ancora in un'immagine laconica di lucida sottomissione a una sorte comune, cui P. Valesio, *The Dark Flame*, cit., ha potuto accostare l'«acrobata / sull'acqua», «docile fibra / dell'universo», dei *Fiumi* di Ungaretti.

Alla fine, sospeso tra la morte e la vita, il *Notturno* ritorna circolarmente alla scena e al mito della scrittura (benché in un'altra chiave tonale e strutturale, il capitano Salomone prefigura già l'Angelo Cocles del *Libro*

segreto); e nel suo riverbero di immagini sdoppiate e *en abyme*, l'ultimo cartiglio sancisce la «liberazione» di una parola nuovamente ricongiunta con l'azione nella «cupa aurora» della battaglia e del sacrificio, facendo suonare distinto e rilanciando a oltranza il motivo dominante della «morte bella». Nella *princeps* il motto dantesco finale è iscritto a lettere maiuscole in una incisione di De Carolis che raffigura «un Genio maschio» alato «col cuore in palma di mano», proprio come d'Annunzio aveva suggerito al suo illustratore nella lettera del 12 marzo 1917 (*D'Annunzio-De Carolis*, p. 26). ←

ANNOTAZIONE

[1] L'*Annotazione*, che d'Annunzio invia a Treves il 4 novembre 1921 come «giusto comento e coronamento dell'opera» (*LT*, p. 670), è stampata nella *princeps* «in corpo piccolissimo» proprio alla fine del volume (come richiesto dall'autore; ivi, pp. 670 e 668), dopo l'«Indice dei capiversi» e prima dell'incisione finale di De Carolis con il motto «Dant vulnera formam» (vi si rappresentano due figure maschili, una delle quali allusiva della ferita, mentre l'altra batte sull'incudine la materia incandescente di un cartiglio sullo sfondo di fuoco di una fornace; per l'Indice l'incisore si attiene puntualmente all'iconologia proposta da d'Annunzio nella lettera del 24 aprile 1917: «un fascio di liste (cartigli) tenuti da un pugno e svolazzanti. Il pugno ne serra una estremità, lasciando libero il resto che si divincola al vento in un cielo notturno»; *D'Annunzio-De Carolis*, p. 29). Essa ha anche il compito di avvalorare retrospettivamente la grande finzione dei cartigli, il mito letterario dell'invenzione della scrittura notturna: perciò le sue pagine sono state sottoposte con particolare attenzione al vaglio critico della filologia, specie negli studi più volte ricordati di C. Riccardi. Dal canto suo l'autocommento dannunziano insiste sulla novità di un'esperienza letteraria delle visioni «subitanee» e della «rapidità di trapassi», stregata dalla magia e dal pathos del passato che si fa presente e compiuta ai margini della follia, più che mai nella regione visionaria di un appunto reso noto da Annamaria Andreoli in *Di me a me stesso*, p. 25: «Le visioni fulminee del "terzo luogo", d'una intiera novità, come se i cinque sensi fosser sostituiti da cinque miriadi d'altri sensi. /

(Illuminazioni estatiche *non volontarie*, che io non posso per volontà rinnovare)». Sul suo esemplare delle *Œuvres* di Rimbaud (Paris 1913), d'Annunzio non aveva mancato di accompagnare con un vigoroso segno a margine, oltretutto piegato a uncino, il celebre passo dell'*Alchimie du verbe* nei *Délires* della *Saison en Enfer*: «J'ecrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges». ←

[2] Il ritorno all'azione pare allo scrittore indifferibile allorché si scatena la sesta battaglia dell'Isonzo, l'energica offensiva italiana che il 9 agosto 1916 porta alla conquista di Gorizia (ove trova la morte uno dei frequentatori della Casetta rossa, Paolo Stivanello, il giovane capitano dei Granatieri di Sardegna commemorato nella *Licenza*). E per il «volo della rinascita», il bombardamento aereo di Parenzo da parte della squadriglia di Sant'Andrea, egli vuole fermamente che alla guida del suo apparecchio sieda lo stesso pilota con il quale aveva compiuto il volo conclusosi con l'ammaraggio che era stato fatale al suo occhio destro. Altrettanto risoluta, nei giorni in cui s'orchestra il battage pubblicitario per l'uscita del volume, la richiesta di d'Annunzio all'editore (cfr. *LT*, p. 674) di pubblicare sull'«Illustrazione Italiana», come di fatto accade nel numero del 27 novembre 1921, la lettera che in data 22 giugno 1919 gli aveva inviato Giuseppe Albertotti, certo il più strenuo e convinto sostenitore, a suo tempo, del «pronostico della cecità subitanea» nel caso in cui egli avesse ripreso a volare: «Beneamato Maestro, / l'ammirazione per le gloriose gesta, per la superba fierezza con cui seppe trarre al volo le nuove aquile italiche dai precordii d'acciajo nelle imprese più ardimentose, è stata forse in me maggiore che in chi non poteva sapere e temere il singolare rischio al quale Ella si esponeva. / La cosiddetta scienza mi aveva detto che qualora Ella si fosse alzato in volo ad una pressione atmosferica più bassa del normale, sarebbe ridisceso cieco. E però non avevo mancato a suo tempo a viva voce e con scritti di avvertirLa che ad un occhio miope, come il suo sinistro che unico Le restava con traccia di sclerocoroidite posteriore, l'alzarsi a due o tre mila metri di altezza poteva produrre emorragie retiniche e distacco; che al suo destro, già irrimediabilmente offeso dal trauma e sottoposto invano a lunga e pur troppo penosa cura, poteva accentuare l'esoftalmo. / Badi bene che questi timori si fondavano su esperienze antecedenti dimostratissime e fin qui non mai smentite. / Ora che

la Sua miracolosa immunità sia dovuta alla tempra adamantina del Suo organismo, o al razionale allenamento, o piuttosto alla passione che rende gli uomini superiori alla loro stessa natura e li fa di mortali immortali, non so. So che il caso suo segna una volta ancora la bancarotta della scienza. / La notizia, appresa dai giornali, del fiero suo congedo dalle file dell'Esercito ha richiamato il clinico al dovere di registrare la nuova esperienza, l'amico devoto a gioirne e darne all'amico sollecita comunicazione, perché sappia di quale altro singolar privilegio può andare orgoglioso. Sento di non poterLe più dare consigli in materia. Intanto applaudo al suo ardisco non ordisco. / Si conservi a flagello di ogni mercimonio e di ogni viltà». Per l'irremovibile determinazione del poeta a partecipare all'impresa, cfr. anche *Il «Notturno» della Sirenetta*, cit., pp. 137-9, nonché *D'Annunzio-Gravina*, pp. 145-6. Di ritorno dall'operazione, d'Annunzio ne dà sollecita e dettagliata comunicazione ad Albertini (15 settembre), non senza lasciar trapelare il desiderio di una maggiore risonanza al suo ardimento: «Mi sento rinato. Ho ricominciato a volare. E il 13 settembre ho volato sul nemico, capitanando il secondo gruppo degli idrovolanti e bombardando gli hangar di Parenzo non senza giustezza. È stata un'azione magnifica. Eravamo in 19 apparecchi. Si lamenta la parsimonia (quasi sciocca) del Comunicato Stefani. / Ora io sarei contento che mia rientrata in servizio attivo fosse annunziata […] Il 13 il fuoco, a Parenzo, era vivo; e una scheggia di *shrappnel* ha traversato un'ala. Non ti so dire quanto mi abbia fatto bene all'anima e al corpo il vento dell'altezza. Mi sento un altro […] / La vibrazione del motore non ha danneggiato l'occhio, che sembra ormai *fisso*. L'occhio sano mi ha servito bene; e il mio compito di osservatore e di bombardiere non era facile. Bisognava mantenere di continuo il contatto con tutte le unità della squadriglia e far segnali. Fin sulla costa istriana ci accompagnò una foschia pericolosa. Ma non ci perdemmo d'animo. Come dolce Parenzo, su la riva intagliata delicatissimamente!» (*D'Annunzio-Albertini*, pp. 352-3). Ma il mosso resoconto delle fasi del volo nel *Notturno* discende direttamente dalle note registrate nel vivo dell'azione in T XCIV, p. 863: «Gigi Bologna. / Parenzo: 13 settembre 1916. / 2200? Vedo / 2600? Vedo, vedo. / 3000? Vedo ancora – Salire salire / 3400? Vedo. Salire / Il gruppo di testa devia verso Rovigno / Ridurre la quota: a 1600. / a picco sulla piazzola / Le quattro a mano Tutte! / Via – a Sant'Andrea». Con «il grido primitivo della mia razza»

d’Annunzio allude all’«eja eja eja, alalà», il grido di incitamento e di trionfo variamente attestato in Pindaro come in Eschilo e da lui riproposto nella notte tra l’8 e il 9 agosto 1917 agli equipaggi in procinto di volare su Pola. Sull’«antico grido guerresco della gente di Enea, l’alalà che fende l’aria senza lacerarla», reinventato per sostituire il «barbarico» urrà, ritornano rievocandone l’origine (e l’uso improprio che se ne viene facendo nelle piazze italiane) i *Frammenti di un colloquio avvenuto in un giardino del Garda il 10 giugno 1922* di LA: «Quando tutte le bombe sieno state mandate al segno, ciascuno equipaggio – prima di virare per la rotta del ritorno – si leverà in piedi, compreso il pilota di destra, e lancerà il grido attraverso i fuochi di sbarramento». ←

[3] Introdotta da una citazione del satirico Persio (*Satira* V, 144-5: «la maschia ira si gonfiò»), la mutata condizione del poeta da aviatore a fante nell’autunno 1916 (il Vallone del Sangue, il villaggio di Doberdò, la postazione a quota 265 del monte Pecinka, i monti del Veliki e del Faiti sono gli scenari eroici e cruenti di altrettante importanti azioni di guerra nel Carso, cui d’Annunzio partecipò; per le operazioni del 10-12 ottobre e del 1°-3 novembre sul Veliki e sul Faiti, «i due calvarii» [↗], egli fu insignito della seconda medaglia d’argento al valor militare) si traduce sulla pagina riprendendo una nota di taccuino del dicembre 1916, che si trova fra gli appunti per un discorso alla Brigata Toscana, quella del maggiore Giovanni Randaccio: «Lassù, nelle petraie aguzze del Carso, nella mota rossa delle trincee e dei camminamenti mentre mi sforzavo di ristabilire continuamente l’equilibrio laterale su le mie grosse scarpe chiodate, ripensavo di tratto in tratto un vecchio motto italiano, che pareva convenire alla mia fatica. Senz’ali non può» (T C, p. 910; ma cfr. poi anche la prosa composta per il numero speciale del «Secolo Illustrato» del gennaio 1919, che ripropone nel titolo l’antico motto e si distende in una trepida rievocazione del volo notturno su Cattaro, il 4 ottobre 1917, già percorso dal brivido estatico del «terzo luogo»: «L’anima si agguaglia agli elementi, diventa notturna e stellata. È sospesa tra cielo ed acqua, come una sfera che sia piena a metà d’acqua e a metà di cielo. Il cuore è attraversato da una corrente melodiosa, come nel principio della creazione di un poema. Non sto per creare anche una volta la mia avventura?»; *Senza ali non può*, in SG II, p. 933; cfr. anche T CXIII, pp. 1037-8). E l’«eroe» autore del «canto» di rivendicazione è per

l’appunto Giovanni Randaccio, l’ufficiale comandante dei «Lupi di Toscana» che era morto fra le braccia di d’Annunzio il 28 maggio 1917, durante la cruenta battaglia alle foci del Timavo per conquistare quota 28, e che aveva celebrato il «Poeta-Soldato» con tre sue prose, perfettamente mimetiche dello stile dannunziano. Significativamente, d’Annunzio include i testi del compagno (*La verità*, *Il monito*, *La corona*), con il titolo complessivo *Tre «prose» di Giovanni Randaccio scritte dietro la carta topografica che gli servì nell’avanzata del novembre 1916*, in SdS, il libro che raccoglie i suoi interventi postbellici di riaffermazione dei diritti dell’Italia sull’Istria e la Dalmazia frustrati dai trattati di pace, sino alla vigilia della conquista di Fiume. Anche la «bandiera del Timavo», più innanzi nel testo, è intimamente legata a Randaccio. Si tratta della «bandiera immensa» donata all’amante da Olga Levi Brunner e impiegata da d’Annunzio a fare da guanciale all’amico moribondo, di cui ricopre il feretro durante la cerimonia funebre tenutasi il 30 maggio a Monfalcone (la salma di Randaccio sarà poi traslata nel trigesimo ad Aquileia). Destinata a sventolare sul Duomo di San Giusto a Trieste riconquistata, essa accompagna invece d’Annunzio a Fiume, a significare la convinzione dello scrittore che la guerra non potesse veramente dirsi conclusa. Perciò «il sudario del sacrifizio», «l’imagine di tutti i morti; ché tutti quelli che sono morti per la Patria e nella Patria si somigliano», sventola sia nei testi della campagna per la «Vittoria mutilata», *Il sudore di sangue* (cui risale l’ultima citazione, *Ric.*, p. 818), che nelle orazioni fiumane di UI, a cominciare da *La prima voce dell’Arengo. [XII Settembre 1919]*. E con questa stessa bandiera, all’epilogo dell’avventura di Fiume, vengono avvolte le bare dei caduti nel fratricida «Natale di sangue». Per l’epos dannunziano di Giovanni Randaccio, in cui si ravvisa l’incarnazione esemplare delle virtù etiche e militari del fante e che con la sua morte di giovane eroe subentra a Miraglia nel mito della «coppia» guerriera, cfr., in SG II, pp. 695-704 e 739-56, *Sulla tomba di un eroe del Carso*, *Alle reclute del 1900*, *La corona del fante*, nonché *I segnali dell’erba*, in LA. E sulla figura di Randaccio, proprio con una inconfondibile cadenza «notturna», si chiude il *Cantico per l’ottava della vittoria* dei *Canti della guerra latina*: «O mio compagno sublime, perché t’ho io deluso?» (*Versi* II, p. 859). ←

[4] Il «libro di bordo» cui risale la citazione quasi puntuale è l'articolo già menzionato *Senza ali non può*, ove «si risogna la sera di San Francesco, si risogna la notte di Cattaro» (cfr. SG II, pp. 931 e 933). In uno dei primi testi scritti dopo aver terminato il *Notturno*, *Il Palladio sul Garda* (poi raccolto fra i *Sette documenti d'amore* di LA col titolo dantesco «*Suso in Italia bella*»; cfr. *Inf.* XX, 61), d'Annunzio evoca lo stato d'animo di perplessità in cui egli si era trovato al momento di approdare sulle rive del Benàco all'«Eremo» di Villa Cargnacco. Ed è il momento in cui si accinge a riprendere la stesura del commentario delle tenebre, nel «Ritorno al silenzio e alla solitudine»: «Quando giunsi "suso in Italia bella" con pochi dei miei fedeli, portando tutto il carico del sacrifizio di Fiume ero come smemorato e trasognato. Passavo di esilio in esilio? venivo a cercare il silenzio salubre e a ritrovare alcuna delle mie arti? venivo a interpretare il sogno eroico e l'azione spaventosa, sotto specie di "vanità delle vanità"? o a fare una breve sosta e un breve sonno per ricominciare la lotta "fino all'apparir dell'alba" contro l'angelo sconosciuto, come il figliuolo d'Isacco dopo aver passato il guado?» (cfr. SG II, pp. 389-403 e nota relativa). Pur senza risolvere definitivamente questa ambiguità di atteggiamenti interiori, l'*Annotazione* del *Notturno* mira palesemente a inserire il nuovo testo in una linea di continuità con l'azione militare e politica, sottolineandone non senza truccare un po' le carte la forza profetica di anticipazione (si vedano poco più avanti il riferimento alla Beffa di Buccari e l'immagine della resistenza sul Piave della vittoria «mutilata e sanguinosa», lanciata da d'Annunzio in un testo apparso dopo Caporetto sul «Corriere della Sera» del 21 novembre 1917; cfr., in SG II, *Parole ai combattenti*, p. 706 e nota relativa) o adducendo in primo piano la «tavola votiva», lo stato di servizio invero prestigioso del poeta combattente («il vasto sforzo d'ali […] sopra l'assalto delle fanterie» rimanda alla grande offensiva italiana del 23 maggio 1917 sul Carso e sull'Isonzo, quando la III Armata sostenne l'azione della fanteria con un supporto «in grande stile» dell'aviazione: una novità, questa, almeno per l'Italia, fortemente voluta e accuratamente preparata da d'Annunzio, che fu allora insignito di un'altra medaglia d'argento; la Pentecoste «del Timavo» è «luttuosa» perché coincise con la morte di Randaccio), di cui è parte integrante anche la presa di Fiume. Tanto il poeta soldato che il rivoluzionario fiumano, con la sua politica dello spirito e il

suo alone napoleonico (per il culto di Bonaparte e la lettura del Memoriale di Sant'Elena, cfr. almeno, in *Ric.*, la prosa eponima del *Compagno dagli occhi senza cigli*), non hanno fatto che salvaguardare l'identità italiana più autentica e vitale. Ora il prosatore del *Notturno* si muove esattamente sulla stessa linea. E questo, insieme con il proposito di un'offerta funebre alla madre, vale a sciogliere il nuovo dubbio che si drammatizza nell'*Annotazione*, se pubblicare o meno le «foglie sibilline». ←

[5] Nell'*Annotazione* il «cimitero» del *Notturno* si amplia ad accogliere nuove tombe: oltre alla madre, circonfusa nell'aura mistica di Jacopone (cfr. l'incipit della Lauda 92: «Sopr'onne lengua Amore / Bontà senza figura»), sono morti Oreste Salomone (precipitato sul campo di San Pelagio presso Padova con Mariano d'Ayala, uno dei compagni di d'Annunzio nell'impresa di Cattaro; cfr. G. Damerini, *D'Annunzio e Venezia*, cit., pp. 144-5 e 199-200) e Luigi Bologna così come, fuori dai personaggi del *Notturno*, a parte Randaccio, è morto uno degli aviatori della Squadra San Marco di cui d'Annunzio aveva assunto l'organizzazione e il comando nel 1918, il tenente Luigi Garrone, tra gli eroi del volo su Vienna. Si rinnova così la tensione a una comunione oltre le soglie dell'esistenza (per cui la ricorrenza di novembre diventa «la pasqua dei morti»), che nello spartito di tenore più esplicitamente politico di LA diventa orgogliosa rivendicazione del proprio ruolo di interprete e di sacerdote dell'Italia martire della guerra: «Io voglio aiutare i morti a esprimersi», si legge ad esempio nel *Comento meditato a un discorso improvviso*. Il rischio mortale corso con Garrone è attestato anche nella lettera ad Albertini del 2 novembre 1918: «sono miracolosamente vivo, nella distruzione intera del mio apparecchio carico di bombe» (*D'Annunzio-Albertini*, p. 406). Il «più oltre» finale riecheggia un celebre motto aviatorio dannunziano, «più in alto e più oltre», impiegato nella *Licenza* in rapporto a Miraglia (*Rom.* II, p. 1000) e poi destinato nel '17 a fregiare la Prima squadriglia aerea. Esso intitola la dichiarazione di fede nel futuro dell'aviazione rilasciata da d'Annunzio al «Popolo d'Italia» del 5 agosto 1919, in un momento in cui il moltiplicarsi degli incidenti aerei pareva incrinare il consenso fiducioso accordato dall'opinione pubblica ai mezzi alati. ←

[6] Il 4 novembre 1921, data che sigla l'*Annotazione* nel terzo anniversario della vittoria, è anche il giorno in cui a Roma, sull'Altare della

Patria, si conclusero le cerimonie in onore del Milite Ignoto. A questa celebrazione, certo l'acme patetica dell'elaborazione del lutto nazionale postbellico, il testo dannunziano è intrecciato anche per altri versi. Già nel mese precedente d'Annunzio era stato coinvolto nella ricerca e nell'esumazione delle salme fra le quali il 28 ottobre, nella Basilica d'Aquileia, una madre triestina avrebbe scelto quella da tumulare al Vittoriano: la collaborazione dello scrittore fu sollecitata poiché si era stabilito che una di esse doveva provenire dalla zona di guerra del Timavo. Ma poi, una volta fissato l'appuntamento con il capo della Commissione competente, generale Paolini, per espletare il rito patriottico sulle rive del fiume sacro nel suo ricordo, d'Annunzio si sottrae all'ultimo momento scrivendo: «Io sto lavorando perché il mio *Notturno* – il libro della mia cecità – apparisca il 4 novembre». Suona a parziale ammenda il messaggio che egli invia l'11 novembre al Comandante dei «Lupi di Toscana»: «Il cuore mi accerta che nella Basilica di Aquileia la madre dolorosa, inspirata dall'eroe che veglia nell'arca, scelse tra le undici salme quella del fante rinvenuta di là dal fiume lustrale. Questo io voglio credere». Cfr. M. Bernardi, *Gabriele d'Annunzio e il fante ignoto del Timavo*, in QD, XX-XXI, 1961, pp. 915-26, e S. Laredo de Mendoza, *Gabriele d'Annunzio fante del Veliki e del Faiti*, Milano 1932, pp. 119-24.

Ma è palese, in d'Annunzio, la volontà di erigere egli stesso, a distanza dai riti della politica ufficiale, il proprio sacrario del Milite Ignoto, con le parole o con le pietre, come emerge dalla meditazione *«Suso in Italia bella»* di LA, in cui si raffigura l'approdo dello sconfitto di Fiume all'eremo gardonese che diverrà il Vittoriale: «In fondo al chiostro edificheremo un'abside che nel campo d'oro porti la figura bianca del Cristo risuscitatore di Lazaro. E nel corno destro e nel corno sinistro aduneremo i gonfaloni le bandiere i gagliardetti le armi gli emblemi le reliquie / Nel mezzo del chiostro, su l'erba rasa, collocheremo tre arche di macigno insieme legate da un gran rovo di bronzo irto di spine come il serto del Figliuol d'uomo […] E io andrò con due dei miei "lupi" di Toscana – con due veterani del Sabotino, del Veliki, del Faiti, di San Giovanni – andrò a cercare sul Timavo le ossa di un fante senza nome; e le avvolgerò in quella bandiera dove il superatore del Timavo lasciò le tracce del sangue e le tracce della sanie, in quel labaro tanto ampio che il 2 gennaio bastò a coprire tutti i fèretri. / E porremo quelle ossa nell'arca di mezzo». Per la visione di ordine

ideologico-culturale che d'Annunzio sottintende nel suo culto del milite ignoto, cfr. l'articolo apparso per la prima volta con il titolo *We are beginning a herculean drama of races that no disarmament mockery will avert* su uno dei giornali di Hearst, il «New York American», l'11 dicembre 1921: «Prima della grande guerra, nel periodo culminante delle nuove macchine e delle nuove invenzioni, ci parve di vedere ricollocata sul piedestallo del mondo la figura dell'uomo vittorioso, la statua dell'uomo dominatore di energie cosmiche costrette in istrumenti e in organi al cui moto era poca la vastità dell'orbe […] L'uomo non era più la creatura in attesa della sua redenzione per essere eletta, ma era la creatura eletta già dalla nascita alla più vasta vita e alla più potente opera […] Ma venne il conflitto mondiale. E di anno in anno, di orrore in orrore, di eroismo in eroismo, di sconfitta in sconfitta, di vittoria in vittoria, si vide come la guerra sia veramente di essenza divina. In tutta la storia millenaria delle Nazioni, la essenza divina della guerra non era mai apparsa tanto manifesta. / Le forze elementari e misteriose della divinità soverchiarono l'uomo, lo buttarono giù dal piedestallo del mondo. L'uomo fu rimpicciolito. Il suo eroismo non fu se non un lampeggiamento della divinità; cosicché l'eroismo senza nome apparve infinitamente più grande dell'eroismo illustre. E questo sentimento fu troppo tardi testimoniato dai superstiti, in un'ora di umiltà veggente, con la esaltazione del soldato ignoto» (SG II, pp. 813-4). Ma lo scrittore del *Notturno*, anche nell'*Annotazione*, rifugge dal messaggio in chiaro dell'ideologia. Dopo la parabola «del fiume e del guado», che già evoca e nega la somiglianza con il Cristo che cammina sulle acque, l'immagine del nuovo eroismo di massa si configura come un'apparizione sospesa dello «spirito» stesso del sacrificio anonimo alla religione della patria, come pazienza e come apostolato, come angoscia muta e come rapimento, da raffrontare forse, in filigrana, a un altro, diverso eroe dannunziano, l'aviatore del *Forse che sì forse che no* Paolo Tarsis, quale lo inquadra la pagina conclusiva nella versione originaria dell'edizione 1910 (immutata sino all'Edizione nazionale del 1927): «lo spasimo della bruciatura profonda gli strappò un grido, lo trattenne. Allora discese cautamente, cercando intorno un sostegno. Sedette sul lido solitario; e si pose a distaccare dal piede incotto i resti del cuoio incarbonito. Come aveva esausta la forza e non sosteneva lo strazio, scivolò fino alla riva; e tenne il piede immerso nel mare». Attraverso gli spunti offerti dall'orazione

funebre pronunciata il 28 giugno 1917 per la traslazione delle spoglie di Randaccio (il cui testo, preordinato dal Taccuino CV, pp. 949-52), si legge sul «Corriere della Sera» del 3 luglio: «Dianzi nella Basilica piena del soffio di Dio, del canto di grazia e del nume di Roma, nella Chiesa nostra guerriera che anch'ella s'ebbe la sua ferita come carne di combattente – e il cielo entrò per lo squarcio come la gloria entra nell'anima per la piaga che non duole, […] era presente nell'ombra il Cristo della Trincea, quella figura del Figliuol d'uomo che par tagliata non con lo scarpello nel sasso ma con un troncone di baionetta in un masso di passione impietrita, quella effigie di tutti i dolori nata dall'angoscia di un soldato che abitò coi morti come Lazaro e ritornò alla luce dopo quattro giorni di tenebra come il risuscitato di Betania […] I nostri morti primi, i nostri martiri primi, quelli che nel novo salmo furono chiamati le primizie della forza, ecco che accolgono e sostengono colui che viene […] L'arca era là, contro la muraglia del tempio pagano, in prossimità del portico patriarcale, consacrata al silenzio e all'eroe ignoto: massiccia e rozza, senza dedica e senza emblema, senza arte e senza età […] Ora sta fra i due vecchi cipressi che con gli eguali saranno le sue guardie insonni. La ghirlandano i giovani allori piantati dalla Libertà che si ricorda dell'Aventino. Il muro tenace di edera le cela i gironi lontani dell'inferno carsico e la Natissa contigua dove si curva il compianto dei salici e fluiscono tuttavia le capellature delle Vergini annegate in Cristo ma non ispente»; a sua volta il latino «Non dolet» riprende le parole esemplari dello stoicismo romano pronunciate dalla matrona Arria moglie di Cecina Peto che, trafittasi a morte, presentò così il pugnale al marito perché seguisse il suo esempio. Con queste parole, riportate da Plinio il Giovane, *Ep.* III, 16, d'Annunzio intitolerà nel 1935 un messaggio a Mussolini di *Teneo te Africa*), il testo avvolge il «Poverello d'Italia» in un'atmosfera ambivalente di richiami all'Eden dantesco (I «gialli fioretti» sulla riva del fiume di *Purg.* XXVIII, i «candelabri» della processione mistica in *Purg.* XXIX), di citazioni dall'Antico Testamento (*Osea* 13, 14: «Ero mors tua, o mors») e dal Vangelo (la pesca miracolosa o la chiamata a essere «pescatore di uomini»), sottolineandone l'umanità e insieme trasfigurandola, sino alla sua assunzione in cielo nel rogo di allori di un rito misterioso al di là della vita e della morte.

Né alla fine assume altra forma che ambigua la figura di sé con cui d'Annunzio si congeda dalla sua prosa esoterica, sospeso nell'«ira» tra il

raccoglimento del ricordo e l’impulso all’azione. Memore del gesto atavico della madre, ma anche del «tizzo» del mito di Meleagro (cfr. la nota 9 alla *Seconda Offerta*), l’immagine finale salda il senso intimo degli affetti a un ardore di lotta che continua a covare pur nel silenzio e nella solitudine di Villa Cargnacco, tutt’uno con un’intatta disponibilità a sacrificare la vita ← .

CRONOLOGIA

a cura di Annamaria Andreoli

1863-1873

Gabriele d'Annunzio nasce a Pescara venerdì 12 marzo 1863 da Francesco Paolo (il cui vero cognome, Rapagnetta, viene sostituito da quello dello zio adottivo, Antonio d'Annunzio) e da Luisa de Benedictis, discendente da un'agiata famiglia di Ortona. Gabriele è il terzogenito di cinque fratelli: Anna (1859), Elvira (1861), Ernestina (1865) e Antonio (1867). Il padre, esperto enologo, amministra le proprietà e sarà anche sindaco di Pescara.

Frutto di fantasia sono le notizie che d'Annunzio invia al traduttore francese Hérelle in data 14 novembre 1892: sarebbe nato a bordo del brigantino *Irene*, nelle acque dell'Adriatico, anche se poi la «passione profonda» per il mare, eletto subito a «patria», accompagnerà costantemente il suo percorso umano e artistico.

L'infanzia di Gabriele trascorre tra Pescara e la Villa del Fuoco, podere avito alla periferia della città, di cui si ricorderà il narratore dell'*Innocente* e del *Trionfo della Morte*. Primi precettori sono le sorelle Ermenegilda e Adele Del Gado, menzionate nella novella *La contessa d'Amalfi* (pubblicata sul «Fanfulla della Domenica» nel luglio 1885 e inserita nelle *Novelle della Pescara*) e nel *Libro delle vergini* (stampato nel 1884: alle sorelle si ispirano i personaggi di Camilla e Giuliana della novella *Le vergini*, divenute poi, nelle *Novelle della Pescara*, Orsola e Camilla de *La vergine Orsola*). Gabriele prosegue gli studi col maestro Eliseo Morico e con Giovanni Sisti, che lo segue sino agli esami di ammissione al Reale Collegio Cicognini di Prato.

1874-1878

All’inizio dell’anno scolastico 1874-75 viene iscritto alla prima classe ginnasiale del collegio pratese. Studente brillante e indisciplinato, il giovane Gabriele condivide con alcuni compagni un’intensa infatuazione per Napoleone (descritta nelle pagine delle *Faville*, come tutti i ricordi autobiografici della vita di collegiale, nelle sezioni intitolate *Il secondo amante di Lucrezia Buti* e *Il compagno dagli occhi senza cigli*). Legge i classici, comprese le edizioni non purgate, specie quelle dei testi «oraziani e nasoniani», e annota su numerosi quaderni elenchi di nomi (sotto la suggestione di un articolo di De Amicis sulla *Lettura del vocabolario*) e citazioni da Leopardi, Guerrazzi, Cicerone, Lambruschini, Augusto Conti, Seneca, Plauto, Orazio, Giordani, d’Azeglio, Balbo, Gioberti, Manzoni, Tommaseo. Comincia intanto a coltivare il culto di sé («più uomo di tutti i suoi compagni» lo descrive uno degli insegnanti «e dedito tutto a farsi un grande nome»). Rivelatrice in proposito una lettera al padre del 25 aprile 1878: «Vedi, padre mio, questa è l’unica vera dolcezza, l’unico vero conforto che io m’abbia dalle mie fatiche […] mi piace la lode, perché so che voi gioirete delle lodi a me date; mi piace la gloria, perché so che voi esulterete a sentire il mio nome glorioso: mi piace la vita, perché so ch’essa deve essere di sostegno e di consolazione alla vostra».

Trascorre le estati del 1875, ’76 e ’77 in collegio, nella villa della Sacca, a pochi chilometri da Prato, o a Firenze, ospite della famiglia Coccolini (la figlia del colonnello, Clemenza, è ricordata nelle *Faville* come Clematide e Malinconia). Ritornato a Pescara nell’estate del ’78 e conseguita la licenza ginnasiale a Chieti, nel novembre, durante il viaggio di ritorno al Cicognini per gli studi liceali fa una breve sosta col padre a Bologna, dove acquista, con altri volumi, le *Odi Barbare* del Carducci con prefazione del Chiarini, che producono su di lui profonda impressione (lo testimoniano la lettera al Carducci del 6 marzo 1879 e soprattutto quella al Chiarini del febbraio 1880, in cui si legge: «Il Carducci lo conoscevo poco […]. In quei giorni divorai ogni cosa con una eccitazione strana e febbrile, e mi sentii un altro. L’odio pe’ versi scomparve come per incanto, e vi subentrò la smania della poesia»).

1879-1880

L’esordio poetico, dopo le prime esercitazioni scolastiche, è sollecitato proprio dalle *barbare* carducciane. Nel 1879 pubblica, a spese del padre, i primi versi: l’ode *All’Augusto Sovrano d’Italia Umberto I di Savoia*, in occasione del genetliaco del re, non inserita nell’*Opera Omnia*, e il volume *Primo vere*, stampato dalla tipografia Ricci di Chieti e favorevolmente recensito dal Chiarini sul «Fanfulla della Domenica» del 2 maggio 1880, in un articolo intitolato *A proposito di un nuovo poeta* («Il mio nuovo poeta è un giovinetto di sedici anni […] egli deve aver sentito dentro di sé quel desiderio ardentissimo, quella smania violenta, che sono prova quasi certa d’esser chiamato alla poesia […]. Spesso e volentieri egli prende l’intonazione dal Carducci, va per un poco sulle sue orme, poi piglia l’andare da sé, e trova delle immagini felici, degli accenti veri, delle espressioni giuste, de’ suoni armoniosi»). Sull’onda di questo primo successo, Floro Bruzio (Floro era già pseudonimo dell’autore di *Primo vere*) pubblica le ventuno liriche di *In memoriam*, stampate nel maggio 1880 dal tipografo Niccolai di Pistoia, sempre a spese del padre. Il volumetto, ispirato dalla nonna Rita Lolli, morta da poco, non ha buona accoglienza, neppure da parte del Chiarini, che lo recensisce il 24 ottobre sul «Fanfulla» stroncandolo (il libro non sarà inserito nell’*Opera Omnia*). La seconda edizione di *Primo vere*, «corretta a penna e fuoco» e stampata il 14 novembre dall’editore Carabba di Lanciano, finanziatore ancora una volta Francesco Paolo, è preceduta da una sconcertante trovata pubblicitaria, quanto mai rivelatrice dell’ansia di notorietà del giovane poeta: egli divulga la notizia della propria morte, causata da una ferale caduta da cavallo. Dopo le commosse necrologie (famosa quella di Ugo Fleres – *Uriel* – sul «Capitan Fracassa» del 22 novembre) giungerà la smentita che però nulla toglie alla glorificazione funebre. Durante le vacanze estive, trascorse in Abruzzo, conosce il pittore Francesco Paolo Michetti. Già celebre, lo introduce nel cenacolo di artisti che si riuniscono nella sua casa di Francavilla. Rientrato in collegio, il 12 dicembre inizia la collaborazione al «Fanfulla della Domenica» (sollecitata, presso il direttore Ferdinando Martini, dall’amico Guido Biagi) con la pubblicazione del racconto *Cincinnato*, «figurina abruzzese» in prosa; al periodico il giovane collegiale continua a collaborare negli ultimi mesi di permanenza al Cicognini.

1881

Durante il terzo anno di liceo nasce il primo vero amore di d'Annunzio (dopo le varie esperienze adolescenziali con Teodolinda Pomàrici, Clemenza Coccolini, Emilia Corsani – la Gorella Gheri delle *Faville* –, Sblendore, la Ciccarina – ricordata nelle *Novelle della Pescara*, *La guerra del Ponte* e *La contessa d'Amalfi*): quello per la fiorentina Giselda Zucconi, figlia di Tito, professore di lingue straniere al Cicognini. La incontra a Firenze il 15 aprile 1881 e inizia con lei una fitta corrispondenza epistolare. Ne fa l'ispiratrice (*Lalla*) del futuro *Canto novo*, che si apre, nell'edizione 1882, con un sonetto di dedica «Ad E. Z.» (Elda, per Giselda) datato «15 aprile '82», anniversario, appunto, del primo incontro.

Conseguita la licenza liceale il 30 giugno, il giorno seguente lascia il collegio e torna a Pescara, dopo un breve soggiorno a Firenze con Elda e una sosta a Bologna dove tenta contatti editoriali, falliti, con Zanichelli per la pubblicazione di *Terra vergine* e *Canto novo*. Trascorre l'estate a Francavilla, ospite del suo nuovo «amoroso amico», Michetti, con il musicista Francesco Paolo Tosti, lo scultore Costantino Barbella e il poeta Paolo De Cecco. Continua intanto a collaborare a vari periodici (fra i quali «Preludio», «Cultura letteraria», «Fanfulla della Domenica», «Arte», «Farfalla») con prose poi riprodotte in *Terra vergine* e liriche accolte solo parzialmente in *Canto novo*.

In novembre si trasferisce a Roma, in una modesta abitazione all'ultimo piano di via Borgogna 12, e si iscrive alla Facoltà di Lettere col progetto, mai realizzato, di laurearsi col romanista Ernesto Monaci. Alle aule universitarie preferisce le redazioni dei giornali: grazie all'amico abruzzese Edoardo Scarfoglio, di stanza, come lui, nella capitale, comincia a collaborare con il «Capitan Fracassa» e la «Cronaca Bizantina», fondata da Angelo Sommaruga il 15 giugno 1881, insieme a firme prestigiose: la Serao, Carducci, Martini, Pascarella, Giacosa, Fleres (d'Annunzio vi compare la prima volta il 30 novembre, con un'*Elegia* compresa poi in *Canto novo*). Tra i primi amici annovera, oltre a Scarfoglio, Enrico Nencioni, Cesare Pascarella, Ugo Fleres, Albino Zenatti, Salomone Morpurgo.

1882

Il 16 gennaio inizia l'attività di giornalista con un articolo, *Fiera a Santa Susanna* (recensione a una mostra di bozzetti per le statue dell'Altare della Patria), pubblicato sul «Fanfulla». Mentre insieme con Scarfoglio e Pascarella è in Sardegna (le cronache del viaggio si leggeranno nel «Capitan Fracassa»), il 5 maggio esce da Sommaruga *Canto novo*, in metri barbari, che già Carducci aveva apprezzato quando il volume era ancora in bozze di stampa. A breve distanza, sempre Sommaruga pubblica *Terra vergine*, il primo libro di prose, contenente nove bozzetti di ambiente abruzzese che parvero quasi una diretta emanazione della *Vita dei campi* di Verga. Ma l'Abruzzo di d'Annunzio indulge a una ferinità estetizzante ed è, a un tempo, più selvaggio e sanguigno, nell'eccesso di cromatismo, della Sicilia del Verga. Iniziano intanto le frequentazioni mondane, di cui si rinviene l'eco nelle lettere al padre (11 aprile: «Ho passato questi giorni in un'agitazione continua, in mille inquietudini, in mille irrequietezze, senza trovare un atomo di volontà, senza sapere quel che avessi. Sono malato di spirito, sono malato di anima») e ad alcuni amici (Paolo de Cecco, tra gli altri, a cui confessa, il 30 aprile, di non riuscire a liberarsi «dalle febbri torpide della sensualità»).

Si allenta così l'interesse per Elda, con cui mantiene ancora, tuttavia, un appassionato scambio di lettere. Sulla «Cronaca Bizantina» (1° luglio) e sul «Fanfulla della Domenica» (6 agosto) pubblica liriche erotiche ed estetizzanti che verranno poi accolte nell'*Intermezzo di rime*. Al ritorno dalle vacanze estive in Abruzzo, il giovane d'Annunzio è ormai pronto a riscuotere, nella capitale, affermazioni mondane e letterarie.

1883-1884

Il 23 gennaio 1883 tronca la corrispondenza con Elda inviandole l'ultima lettera: «Addio, mia buona, mia santa, mia bella bambina pallida e sofferente. Addio, addio, addio. Sono stanco e convulso». Quando è fresco di stampa l'*Intermezzo di rime*, edito da Sommaruga (il libro vede l'abbandono delle «barbariche strofe» e dà luogo a un'accesa polemica sull'*inverecondia* del contenuto, alla quale prendono parte Chiarini, Nencioni, Panzacchi e Lodi), sposa, il 28 luglio, la duchessina Maria Hardouin di Gallese, incinta. Dopo innumerevoli peripezie, compresa una fuga notturna, per l'opposizione del duca padre proprietario di palazzo Altemps, i cui salotti gli erano stati aperti nella primavera del 1883, il

viaggio di nozze ha quale meta Porto San Giorgio e in Abruzzo, nella Villa del Fuoco, la coppia si stabilisce in attesa della nascita del figlio: Mario vede infatti la luce il 14 gennaio 1884.

Nel giugno esce da Sommaruga *Il libro delle vergini*, con una copertina raffigurante tre nudi di donna che suscita le proteste dell'autore e lo induce a rompere definitivamente i rapporti con l'editore. (Il volume non è compreso nell'Edizione Nazionale; di esso solo la novella *Le vergini* viene accolta nelle *Novelle della Pescara* mentre *Nell'assenza di Lanciotto* è ristampata nel '92 presso il Bideri di Napoli in edizione economica.) Intensifica l'attività giornalistica sul «Fanfulla della Domenica» e sul «Capitan Fracassa» con cronache mondane, commenti a fatti di costume, resoconti di esposizioni d'arte che preludono all'intensa attività di articolista de «La Tribuna», iniziata, dopo il rientro a Roma della giovane coppia, il 1° dicembre 1884 con una pagina dal titolo *Toung-Hoa-Lou. Ossia Cronica del Fiore dell'Oriente*, firmata Shiun-Sui-Katsu-Kava, per la rubrica *Giornate romane*. Sino all'agosto 1888, cronista stipendiato presso il giornale romano, d'Annunzio redigerà con diversi pseudonimi – Il Duca Minimo, Lila Biscuit, Vere de Vere, Happemousche, Bull-Calf, Filippo La Selvi, Puck, Michings Mallecho e altri – varie rubriche: *La vita a Roma*, *La vita ovunque*, *Favole mondane*, *Cronaca bizantina*, *Cronaca mondana*, *Grotteschi e rabeschi*. Alle notizie sulla moda e sugli avvenimenti mondani si alternano acute informazioni sulle novità musicali, artistiche, letterarie. Parla, tra gli altri, e con competenza, di Baudelaire e Mallarmé, diffondendosi sulla lirica inglese da Keats a Swinburne, sui preraffaelliti e i parnassiani, su Zola e Maupassant, o Flaubert, cui già il corrispondente di Elda aveva dedicato, il 23 aprile 1882, apprezzamenti entusiastici: «un libro magico d'arte e di stile, *Madame Bovary*». Sullo scorcio del 1884 il poeta ha una breve ma intensa relazione con la giornalista Olga Ossani (la *Febea* del «Capitan Fracassa») che concorrerà a fornire il modello per il personaggio di Elena Muti nel *Piacere*.

1885-1886

La moglie è in attesa del secondogenito (Gabriellino nascerà il 10 maggio 1886) e d'Annunzio medita, dopo la vacanza estiva trascorsa in Abruzzo (ha sfidato in duello, il 30 settembre, presso la stazione di Chieti, un certo Carlo Magnico, da cui si ritiene diffamato), di allontanarsi dalla

città per stabilirsi nei luoghi natali. Ma in autunno gli viene offerta l'opportunità di dirigere la prestigiosa «Cronaca Bizantina», impresa che tuttavia lo distoglie dal lavoro creativo. Scontento dell'attività giornalistica, che definisce «miserabile fatica quotidiana», sempre più «bisognoso del superfluo» e quindi oltremodo indebitato, si sente ormai «vinto» dalla capitale. «Ho molte cose a cui attendere» scrive il 6 aprile 1886 al principe Maffeo Sciarra, proprietario de «La Tribuna», «ho molte opere da condurre a termine, ho una gran voglia di mettermi a lavorare sul serio intorno a un lavoro lungo e d'importanza per me capitale. […] Roma mi ha vinto.» I lettori scarseggiano e la «Cronaca Bizantina» chiude i battenti. Otterrà aiuti finanziari, ma permane l'inquietudine letteraria, iniziata già all'indomani di *Canto novo* e protrattasi in questi anni tra incessanti prove sperimentali, sia in versi che in prosa, compiute su sollecitazione dei più importanti testi del decadentismo europeo subito letti e assimilati. Oltre agli articoli, che compone quotidianamente, scrive liriche (molte di quelle apparse, a partire dal 1883, in rivista confluiranno nell'*Isaotta Guttadàuro* del 1886 e poi nell'*Isottèo-La Chimera* del '90), tenta la via del romanzo (il 6 settembre 1884 aveva scritto al Nencioni: «incomincerò subito un romanzo di cui ho già tutto l'organismo vivente nel cervello. Voglio fare un romanzo, dirò così, *omerico epico*»; e ancora il 17 maggio 1886 ribadisce, allo stesso destinatario: «E intanto lavoro al romanzo») e ripiega sulle novelle, che raccoglie nel volume *San Pantaleone* pubblicato nell'autunno 1886 dall'editore Barbera di Firenze. L'accoglienza è fredda, causa, forse, l'eccessiva e compiaciuta cura formale che distanzia le narrazioni dal registro verista allora imperante. Per il Natale 1886, esce, editrice «La Tribuna», l'*Isaotta Guttadàuro ed altre poesie* in raffinata veste editoriale con illustrazioni di Cabianca, Sartorio, Carlandi, Cellini, Coleman, De Maria, Formilli, Morani, Ricci (artisti conosciuti e frequentati dal poeta tra l'estate e l'autunno presso il Caffè Greco, dove conveniva anche l'amico Angelo Conti), e con dedica «A donna Maria di Gallese». Poco tempo prima d'Annunzio, offeso dalla parodia attribuita allo Scarfoglio, apparsa sul «Corriere di Roma» (16 ottobre, *Risaotta al pomodauro*, a firma Raphaele Panunzio, e poi 20, 22, 25, 26 dello stesso mese), lo sfida a duello (20 novembre) ed è ferito a un braccio.

1887-1888

Il 2 aprile, a un concerto presso il Circolo Artistico di via Margutta, d'Annunzio conosce Barbara Leoni (in realtà Elvira Natalia Fraternali, sposata al conte Ercole Leoni). Nasce subito un grande amore che si protrarrà, intensissimo, per cinque anni, come testimonia il carteggio appassionato fra i due amanti. È Barbara l'ispiratrice di versi e prose in questo fertile lustro, tanto più significativo perché segue a un silenzio e a una lunga crisi, interrotti solo da qualche articolo mondano o da qualche cronaca d'arte, oltre che dalla composizione di alcune liriche, confluite in parte nell'*Isottèo-La Chimera*, e dall'infelice ode PER GLI ITALIANI MORTI IN AFRICA, pubblicata sul «Capitan Fracassa» il 19 febbraio e subito accusata di plagio (in particolare del Tommaseo di *Gli italiani morti in Spagna*).

Il ritorno alla poesia è segnato, oltre che dall'opuscolo *Per le nozze d'Elvira, sorella molto diletta* (9 aprile), dall'elegia VILLA MEDICI, composta tra l'aprile e il giugno e apparsa il 24 luglio sul «Fanfulla della Domenica» (cui seguono il 21 agosto ELEVAZIONE e il 13 novembre SOGNO D'UN MATTINO DI PRIMAVERA); quello alla narrativa dall'annuncio, apparso sul «Fanfulla della Domenica» il 7 agosto, di un romanzo, *Barbara Doni*, mai pubblicato. A Barbara faranno comunque capo non solo numerose pagine del *Piacere*, ma la protagonista del *Trionfo della Morte*, Ippolita Sanzio, come riconoscerà esplicitamente d'Annunzio nel *Libro segreto*.

Durante l'estate il poeta effettua una breve crociera da Pescara a Venezia sul battello *Lady Clara* dell'amico Adolfo de Bosis. La crociera, in verità, prevedeva un diverso itinerario, sino a Trieste e alle coste dalmate, ma resta interrotta per un incidente di navigazione: l'equipaggio è tratto in salvo dalla corazzata *Agostino Barbarigo* e l'episodio fornisce lo stimolo per gli articoli sulle condizioni della Marina Militare italiana, apparsi nel 1888 su «La Tribuna» e poi raccolti nell'*Armata d'Italia*. A Venezia, in settembre, incontra Barbara, apprende la notizia della nascita del terzo figlio (il 22; in omaggio alla città lo chiama Veniero) e compone i versi dell'*Allegoria dell'Autunno*, poema che rimarrà incompiuto e inedito sino al '95 (ma nel «Fanfulla della Domenica» del 16 ottobre escono i sonetti *Prologo d'una allegoria dell'autunno*, evocanti il nome di Ippolita, sostituito da Isotta nell'*Isottèo*).

La relazione con Barbara comincia a creare numerose difficoltà familiari e fra i due diventa necessaria una momentanea separazione. Nel luglio 1888

d’Annunzio lascia Roma, la famiglia e l’amante, per stabilirsi a Francavilla, nel Convento di Michetti, dove compone in sei mesi (la prima cartella è stesa il 26 luglio) il suo primo romanzo, *Il piacere*. Durante il soggiorno a Francavilla cessa la collaborazione a «La Tribuna»: l’ultima cronaca mondana è datata 30 agosto, e bisognerà attendere cinque anni per incontrare di nuovo la sua firma sul giornale romano.

1889

Dedica all’amico Michetti un importante articolo sul «Corriere di Napoli», in due puntate, *La grande arte* (16-17 e 20-21 aprile), in cui mostra approfondite letture: Taine, Amiel, Fromentin, Joubert. Il primo dei *Romanzi della Rosa* (ma la definizione della trilogia è più tarda) è pubblicato da Treves nel maggio 1889 e ottiene un sostanziale successo. La vicenda, un autobiografico profilo dei primi anni di vita romana, ritagliato sull’esempio di *À rebours* di Huysmans e del *Journal intime* di Amiel, fonda il tipo esemplare dell’intellettuale caro a certo clima di fine secolo, affascinato dall’edonismo sensuale e dalla raffinata ricerca della vita come arte. *Il piacere* suggella così l’esperienza dell’apprendistato giornalistico e sviluppa le sperimentazioni delle prose e dei versi sino a quel momento composti.

Continua intanto la relazione con Barbara: dell’aprile 1889, anniversario dell’incontro di due anni prima, è la «grande settimana d’amore» trascorsa ad Albano, narrata poi, insieme con il soggiorno estivo a San Vito Chietino, nelle pagine del *Trionfo della Morte*, romanzo già in via di concepimento con il titolo *L’invincibile* nel luglio di quell’anno («Ti racconterò la *natività* del mio romanzo avvenuta nel mio cervello ieri, sul promontorio dei Sogni. Sono ancora pieno di una certa ebrezza intellettuale», annuncia a Barbara il 9). Risalgono all’estate anche alcune liriche poi comprese nella *Chimera* e nelle *Elegie romane* o mai raccolte in volume (come il *Trittico delle Sibille*, composto il 20 settembre per le nozze di Carmelo Errico): «Tra la prosa» scrive il 16 agosto a Vincenzo Morello «ho avuto in questi giorni un improvviso ritorno di poesia. […] Questa mia nuova poesia è migliore della vecchia».

Ritornato a Roma alla fine di settembre è chiamato (dal 1° novembre) a prestare il servizio militare, che adempie per un anno con fatica e riluttanza presso i Cavalleggeri d’Alessandria nella caserma romana del Macao.

1890

A partire dal 6 gennaio e fino al 16 marzo escono su «La Tribuna Illustrata» sedici puntate dell'*Invincibile*. Interrotto per mancanza di ispirazione e di materiale, sarà portato a termine solo nel '94 con il nuovo titolo di *Trionfo della Morte*.

Subito dopo il congedo dal servizio militare, pone fine alla convivenza con la moglie (Maria ha tentato il suicidio) che continuerà però a rivedere, di tanto in tanto, per tutta la vita, e si stabilisce in via Gregoriana, vicino a Piazza di Spagna, dove inizia la stesura del breve romanzo *Giovanni Episcopo*, con molto disagio, anche perché affetto da febbri malariche. Privo di introiti che non derivino dalle proprie opere, cade nella rete degli usurai e i begli arredi della sua ultima dimora vengono posti sotto sequestro.

1891

Trascorre buona parte del 1891 nel Convento di Michetti a Francavilla, rifugio ideale contro i creditori romani e luogo privilegiato per attendere al lavoro letterario. Pubblica infatti *Giovanni Episcopo* nella «Nuova Antologia» in tre puntate (1° e 16 febbraio, 1° marzo; in volume uscirà poi a Napoli presso l'editore Pierro nel gennaio '92). Si tratta della tragica confessione di un delitto sulle orme di Dostoevskij, proposto in francese a partire dal 1886 da Melchior de Vogüé e tradotto allora in italiano da Federico Verdinois. L'influenza della narrativa russa è la componente di un rinnovamento («Penso che troverete qui» si legge nella lettera dedicatoria alla Serao «i primi elementi di una rinnovazione proseguita poi nell'*Innocente* con più rigore di metodo, esattezza di analisi, semplicità di stile […] *Bisogna studiare gli uomini e le cose* DIRETTAMENTE *senza transposizione alcuna*») protratto, su altro versante, con l'acquisizione delle teorie simbolistiche di derivazione francese (Verlaine, innanzitutto, ma poi, da Anatole France allo Schuré, da Mallarmé a Gide, le voci presenti nell'*Enquête sur l'évolution littéraire* condotta nel '91 da Jules Huret) che modificano le tonalità parnassiane e preraffaellite sin dalle prime poesie poi raccolte nel *Poema paradisiaco* (nel gennaio 1891 compaiono sulla «Vita Nuova» e sulla «Nuova Antologia» alcune liriche *paradisiache*).

Tra marzo e luglio compone *L'innocente*, che uscirà a puntate sul «Corriere di Napoli», diretto da Scarfoglio e dalla Serao, dal 10 dicembre '91 al 9 febbraio '92 (Treves, a cui il 5 agosto viene inviato il manoscritto,

si rifiuta di pubblicare il romanzo ritenendolo immorale). Durante l'estate, d'Annunzio incontra a Pescara Maria Gravina Cruyllas di Ramacca, principessa di origine siciliana, che vive a Napoli. Trentenne, sposata con il conte Anguissola, fra breve sostituirà Barbara, visto che nell'agosto d'Annunzio si trasferisce nella città partenopea.

Il 25 dicembre un italianista francese, Georges Hérelle, gli propone di tradurre *L'innocente*, che infatti, con il titolo di *L'intrus*, uscirà a puntate sul «Temps» di Parigi a partire dal settembre 1892 (poi subito in volume presso Calmann-Lévy).

1892

A Napoli comincia per d'Annunzio un periodo di «splendida miseria» (così verrà ricordato nella *Contemplazione della Morte*). Miseria per le ristrettezze economiche che la collaborazione a «Il Mattino», il nuovo giornale di Scarfoglio (ma anche alla «Domenica del Don Marzio» o alla «Tavola Rotonda»), non riesce a risolvere. Splendida, oltre che per il nascente amore con Maria Gravina, che chiama Mricicca (Barbara, dopo alcuni infelici soggiorni napoletani, si prepara malinconicamente all'abbandono), anche per il notevole numero di opere condotte a termine. Escono infatti *Giovanni Episcopo* presso Pierro (gennaio), *L'innocente* presso Bideri (aprile), con dedica alla contessa Maria Gravina Cruyllas di Ramacca, le *Elegie romane* presso Zanichelli di Bologna (maggio), con dedica al Nencioni. Lavora intanto al rifacimento dell'*Intermezzo*, alla preparazione del *Poema paradisiaco*, di cui pubblica su «Il Mattino» numerose liriche, alle traduzioni francesi dell'*Innocente* e dell'*Episcopo* (le lettere a Hérelle testimoniano la cura e la meticolosità profuse), alla stesura delle *Odi navali* e della *Nemica*, la sua prima *pièce* teatrale, che rimane interrotta al primo atto.

La collaborazione a «Il Mattino», in particolare, rivela le nuove propensioni di d'Annunzio in fatto di arte figurativa (gli articoli del luglio su Filippo Palizzi, con importanti rilievi sul colore e sul rapporto disegno-pittura da accostare a quelli del Baudelaire delle *Curiosités esthétiques*), di musica (bolla Mascagni), di letteratura inglese (commemora Shelley e Tennyson) e di tecnica letteraria con interventi sul romanzo, genere letterario che realizza, a suo avviso, l'opera d'arte "totale". Anche gli interventi sulla versificazione segnalano il suo puntuale aggiornamento e

discorrendo delle *Myricae* del Pascoli manifesta l'adesione alla corrente simbolista. Mentre affronta il problema della cultura di massa e diviene il paladino della difesa delle bellezze artistiche dell'Italia da poco unita, nella *Bestia elettiva* (25 settembre 1892) segnala ai lettori napoletani la filosofia di Nietzsche, destinata a improntare in modo decisivo la sua opera. Il legame con la Gravina, in attesa di un figlio, diviene nel frattempo gravoso, per l'ostilità dell'aristocrazia napoletana e le ristrettezze economiche in cui i due amanti, accusati d'adulterio, sono costretti a vivere, prima nel lugubre castello di Ottajano e poi, alla fine dell'anno, a Resina.

1893

Si consuma in questo anno lo scandalo per la nuova relazione amorosa: d'Annunzio subisce un processo e una condanna per adulterio (29 luglio) mentre la moglie reclama gli alimenti per i figli. Lavora intanto disperatamente per fronteggiare i debiti e la pesante situazione familiare (il 9 gennaio aveva visto la luce la figlia Renata, la "Sirenetta" del *Notturno*). Oltre a riproporre opere già pubblicate con titolo mutato (alcune novelle del *San Pantaleone* nei volumetti *I Violenti* e *Gli Idolatri* editi da Pierro, una novella del *Libro delle vergini*, *Nell'assenza di Lanciotto*, stampata da Bideri, la «Favola mondana» *La tiranna di Policoro* dal Trevisani di Milano), pubblica a puntate, su «Il Mattino», *Il trionfo della Morte* (dal 12-13 febbraio al 7 settembre, e poi, dopo lunga interruzione, dal 20 aprile al 6 giugno dell'anno successivo). L'uscita delle *Odi navali* all'inizio dell'anno presso Bideri, con data 1892 (ispirata alla morte dell'ammiraglio Saint-Bon, eroe di Lissa), e del *Poema paradisiaco-Odi navali* nella primavera, presso Treves, rappresenta la direzione parallela della poetica dannunziana verso l'impegno patriottico-civile da un lato, e dall'altro verso l'estenuazione musicale malinconico-voluttuosa. Mentre la traduzione francese dell'*Innocente* dà il via alla fama europea, d'Annunzio si applica ad analisi di grande impegno, che dimostrano una raggiunta maturità culturale ed espressiva: tali gli articoli su Zola (3, 10, 15 luglio su «La Tribuna») e Wagner (23 luglio, 3 e 9 agosto). Intanto le difficoltà economiche, aggravatesi per i debiti lasciati dal padre (morto il 5 giugno), lo inducono, alla fine dell'anno, ad abbandonare Napoli. Sistemate provvisoriamente la Gravina e la figlia Renata a Roma, grazie all'aiuto dell'amico Pasquale

Masciantonio, si trasferisce in dicembre in Abruzzo presso Michetti per ultimare la stesura del *Trionfo della Morte*.

1894

Isolato per mesi nel Convento di Francavilla, porta a termine il romanzo, storia di una catastrofe autodistruttiva «dedotta» dalla passione erotica (l'ultima cartella daterebbe, secondo la testimonianza dell'autore, 12 aprile: «Ieri verso il tramonto» si legge infatti in una lettera a Treves del 13 «scrissi l'ultima pagina del libro che mi ha tanto affaticato. Le campane del convento sonarono a festa per un'ora intera»). *Il trionfo* esce nello stesso mese, con una dedicatoria al Michetti e la data «Settembre 1889 – Marzo 1894», quasi contemporaneamente al rifacimento dell'*Intermezzo*, stampato da Bideri in edizione profondamente rinnovata (trentanove liriche aggiunte).

In settembre, a Venezia, dove si è recato per incontrare Hérelle, che sta traducendo il *Trionfo della Morte*, frequenta Angelo Conti, sovrintendente nella città lagunare, e conosce Eleonora Duse. Nell'autunno, ricongiuntosi con la Gravina e la figlia nel villino Mammarella a Francavilla, inizia la stesura delle *Vergini delle rocce*, romanzo di lunga incubazione, concepito a Napoli nel '93.

1895

L'anno è ricco di avvenimenti decisivi per l'evoluzione artistica e umana dello scrittore. Partecipa attivamente alla traduzione francese del *Piacere* (intitolato *L'enfant de volupté*, a puntate sulla «Revue de Paris» e in volume da Calmann-Lévy) e porta avanti la stesura del nuovo romanzo, che considera una tappa fondamentale della sua arte. Poema più che romanzo nel senso corrivo del termine, molte incertezze ne accompagnano la nascita, a partire dal titolo, più volte modificato – *Cor cordium*, *Le tre principesse*, *La trinità* – e dall'inserimento nella trilogia del *Giglio*, parallela a quella della *Rosa* da poco ultimata (*Il piacere*, *L'innocente*, *Trionfo della Morte*). La nuova trilogia, mai compiuta, dovrebbe comprendere anche *La Grazia* e *L'Annunciazione*. D'Annunzio ha precisato le proprie idee sul romanzo moderno, organico e sintetico, nell'intervista rilasciata a Ugo Ojetti e inserita poi nel volume *Alla scoperta dei letterati*. Inizia a collaborare alla redazione del «Convito», la rivista allora fondata da Adolfo de Bosis,

pubblicando nel fascicolo inaugurale di gennaio il *Proemio*, manifesto dell'estetismo militante come le *Note su Giorgione e su la critica*, e la prima puntata delle *Vergini*, che procedono sino al sesto fascicolo di giugno. Nei locali della rivista, la selleria di palazzo Borghese a Roma, incontra Pascoli, con il quale instaura rapporti amichevoli (gli aveva del resto scritto, dopo la pubblicazione del suo articolo su «Il Mattino», il 3 gennaio 1893: «Ho detto pubblicamente quel che penso da molto tempo. Noi non ci conosciamo di persona, ma siamo amici di lungi. Perciò io non ho esitato a rivolgerti il bel tu cordiale. Addio. Amami. Che la tua vena si conservi lucida e pura, per la gioia di pochi»). Tra giugno, luglio e agosto la «Revue des Deux Mondes» pubblica la traduzione del *Trionfo della Morte* mentre Treves pubblica *Le vergini delle rocce* con data 1896 (il romanzo vede nel «superuomo» nietzschiano la possibilità di riscatto dalla diffusa mediocrità).

Sul panfilo *Fantasia* di Scarfoglio, con Hérelle, Masciantonio e il pittore Guido Boggiani, salpa alla volta della Grecia: dalla crociera trarranno ispirazione *La città morta*, il primo dramma teatrale, *Laus Vitae* di *Maia*, il libro inaugurale delle *Laudi*, e il rifacimento grecizzante di *Canto novo*. A Venezia, dove si reca in settembre per preparare il discorso in chiusura della prima Esposizione Internazionale d'Arte (la *Glosa* dell'*Allegoria dell'Autunno*, pronunciato l'8 novembre nella sala del liceo musicale Benedetto Marcello, e stampato poi dall'editore Paggi di Firenze), incontra di nuovo la Duse con la quale allaccia una relazione sentimentale che condizionerà la sua produzione indirizzandola verso il teatro.

1896-1897

A Firenze s'inaugura il 2 febbraio 1896 la rivista «Il Marzocco», di cui d'Annunzio stende il *Prologo*, manifesto di interventismo culturale, non discosto dal *Proemio* del «Convito».

Ispirato dalla Duse termina, nel novembre, *La città morta*, dramma scritto su misura per l'attrice, ma che d'Annunzio preferisce far rappresentare, sia pure con ritardo, a Parigi da Sarah Bernhardt (per il debutto francese della *Ville morte*, tradotta da Hérelle, bisognerà infatti attendere il gennaio 1898). Nei primi mesi del '96, mentre infuria la polemica sui plagi fomentata principalmente dal Thovez e pubblicizzata dalla «Gazzetta Letteraria», è con la Duse a Firenze e a Pisa; poi, nel

giugno, a Venezia, dove concepisce *Il fuoco* in forma, per ora, di lunga novella (ma già nel ’94, in una lettera all’Hérelle, si rintracciano accenni a un romanzo «veneziano»). La prima cartella del *Fuoco*, primo romanzo della nuova trilogia del *Melagrano*, è datata 14 luglio 1896. Pubblica intanto, presso Treves, l’edizione definitiva di *Canto novo-Intermezzo*, in unico volume: se *L’intermezzo* riproduce l’edizione Bideri del ’94, *Canto novo* risulta radicalmente trasformato rispetto alla Sommaruga del 1882, divenendo, ormai, anticipazione delle *Laudi* (il «Convito» aveva del resto pubblicato, in numero speciale del ’96, *Alle montagne*, ode poi compresa in *Elettra*). Compone inoltre, sempre nel ’96, i *Sonnets cisalpins*, che definisce, in una lettera all’Hérelle datata 24 dicembre, curiosità letteraria per i contenuti e lo stile, di «sapore latino». Prevale tuttavia, in questi anni, l’ispirazione teatrale, che procede di pari passo con la nuova ambizione politica. Nel giugno 1897 la Duse ha rappresentato a Parigi il *Sogno d’un mattino di primavera*, composto in soli dieci giorni, e nell’agosto d’Annunzio viene eletto deputato nel collegio abruzzese di Ortona, sostenuto dalla destra, nonostante si proclami «al di là della *destra* e della *sinistra* come al di là del bene e del male». Di notevole interesse programmatico, il suo *Discorso agli elettori* viene diffuso da «La Tribuna» e diverrà celebre come *Discorso della siepe* poiché l’oratore inneggia alla piccola proprietà rurale.

Il legame con la Duse si fa più stretto, nonostante la nascita del secondo figlio della Gravina, Gabriele Dante (che d’Annunzio non riconosce): nel settembre è con l’attrice in Umbria – il soggiorno costituisce un importante momento di ispirazione per le *Laudi*; in ottobre-novembre a Venezia, dove viene annunciato alla stampa il progetto di edificazione di un grande teatro *en plein air* ad Albano, nei pressi di Roma, secondo la concezione bayreuthiana. Nell’inverno è a Roma.

1898

Si stabilisce quindi a Settignano, sui colli di Firenze, abitando la Capponcina, antica villa dei Capponi dove dirà di aver ritrovato «senza sforzo i costumi e i gusti di un signore del Rinascimento, fra cani cavalli e belli arredi». La Duse alloggia in una villetta attigua, la Porziuncola, come d’Annunzio la definisce con travestimento francescano (l’anno successivo sarà investito, ad Assisi, del Terzo Ordine), del quale si compiace ormai nel

clima delle *Laudi* (secondo le testimonianze del Palmerio e della Serao risale appunto a quest'anno il progetto poetico delle *Laudi del cielo della terra del mare e degli eroi*), con saio e digiuni e stravaganze misticheggianti che attizzano la piccola cronaca. Scrive per il teatro *La Gioconda*, il *Sogno d'un tramonto d'autunno* e il *Sogno d'un meriggio d'estate* (quest'ultimo rimasto incompiuto) mentre progetta, ma senza porvi mano, *La tragedia della Folla*. Compare intanto ne «Il Marzocco» qualche brano del *Fuoco* che d'Annunzio va faticosamente portando avanti. Nella vicenda, la Duse è ritratta nel personaggio di Foscarina, un'attrice pateticamente in là con gli anni.

Alla fine di dicembre è in Egitto, dove accompagna la Duse in tournée: di quel soggiorno è ampia traccia nei *Taccuini*, in *Laus Vitae* (*Il Macedone*, *Tindaride* e *Il Deserto*), quindi nelle *Faville* e nel *Notturno*.

1899

Dall'Egitto si reca con la Duse in Grecia; rientrerà in Italia solo il 18 marzo. Ad Atene, il 9 febbraio, presso l'Associazione Letteraria Parnaso, pronuncia l'*Orazione agli Ateniesi*: col tono del mistide eleusino dichiara di dovere al sole dell'Ellade la maturità del proprio spirito e addita nella patria ideale il baluardo contro i barbari. Compone poi a Corfù, dedicandola ai cipressi dell'isola, la tragedia *La gloria*. Al ritorno infittisce i rapporti con Angelo Conti, col quale collabora alla stesura della *Beata riva*, trattato di estetica, nietzschiano e misticheggiante, che esce l'anno dopo con prefazione dannunziana: *Dell'arte, della critica e del fervore*. In esso è l'annuncio delle *Laudi*, «nuova arte fatta in gloria della natura, che gli antichi avranno insegnato a ritrovare». Le prime stesure risalgono infatti all'estate, trascorsa a Bocca d'Arno insieme con la Duse, se già nell'agosto il poeta informa Giuseppe Treves di avere composto circa un migliaio di versi. E avverte: «Le *Laudi* si compongono di sette libri, i quali saranno pubblicati in tre volumi: I, tre libri; II, due libri; III, gli altri due» (7 agosto). Ne compare intanto un primo manipolo sulla «Nuova Antologia» del 16 novembre; L'ANNUNZIO, LA SERA FIESOLANA, BOCCA D'ARNO, *i silenzi* di FERRARA, PISA e RAVENNA e il CANTO AUGURALE PER LA NAZIONE ELETTA (l'8 ottobre era uscita ne «Il Marzocco» l'ode PER LA MORTE DI GIOVANNI SEGANTINI). Il 27 novembre comunica a Giuseppe Treves di avere già composto circa duemila versi. Ma pur essendosi riconsegnato così alla più

autentica vocazione («mi abbandonai al fiume di poesia cui avevo resistito per tanto tempo»), è costretto a rimettersi alla «mola della prosa» per un'opera «che partorirà tante pene». Sempre alle prese con la «sciagurata avventura del *Fuoco*», preferirebbe rinunciare al libro, che ferisce la Duse, ma gli uscieri dell'editore (d'Annunzio si era indebitato ipotecando l'intero ciclo del *Melagrano*) lo persuadono alla conclusione, non senza scoramenti profondi: «Credo che, dopo aver compiuta questa fatica, abbandonerò la letteratura» (a G. Treves, 28 settembre 1899), alternati all'autoencomio: «credo il *Fuoco* superiore ad ogni altro mio libro» (a E. Treves, 25 gennaio 1900).

1900

Il 9 gennaio inaugura, con grande eco nella stampa, il ciclo delle *Lecturae Dantis*, a Firenze, in Orsanmichele: commenta l'VIII canto dell'*Inferno* e legge *La laude di Dante* (poi A DANTE in *Elettra*), pubblicata nella «Nuova Antologia» il 16 gennaio. Pascoli, studioso di Dante, che si vede scavalcato da d'Annunzio, attacca il concorrente su «Il Marzocco» e tra i due poeti è polemica aperta.

Il fuoco è edito nel marzo (ma due frammenti del romanzo, *Il mito del Melagrano* e *La lamentazione di Arianna*, erano nel frattempo usciti su «Il Marzocco» il 18 settembre e il 30 ottobre 1898). In calce al testo si legge: «Settignano di Desiderio: il XIII di febbraio MDCCCC». Il seguito della trilogia, *La Vittoria dell'Uomo* e il *Trionfo della vita*, non sarà mai composto. L'11 marzo compare su «Il Giorno» una sezione di *Laus Vitae*: *La notte d'estate*.

Il 24 marzo abbandona la maggioranza parlamentare e si unisce ai deputati dell'Estrema sinistra che attuano l'ostruzionismo contro i provvedimenti reazionari del governo Pelloux: «Come uomo d'intelletto» dichiara «vado verso la vita». Nell'aprile è in Svizzera, Austria e Germania al seguito della Duse. Nei *Taccuini* è ampia traccia della visita alle pinacoteche di Vienna, Basilea, Francoforte e Colonia, con note sulla pittura di Holbein e di Dürer. Conclusasi la XX legislatura (28 maggio) si ripresenta, a fianco dei socialisti, nel collegio di Firenze. Polemiche e risse (sfida e ferisce in duello Ettore Bernabei, direttore de «La Nazione») non gli valgono però il successo elettorale. Intensifica intanto l'amicizia con Luigi Lodi, direttore de «Il Giorno» al quale collabora ormai

periodicamente: vi pubblica infatti LA TENZONE (1° luglio, con il titolo *La Tregua*) e dall'agosto al settembre un cospicuo numero di odi raccolte poi in *Elettra* (AL RE GIOVINE, ALLA MEMORIA DI NARCISO E PILADE BRONZETTI, PER LA MORTE DI UN DISTRUTTORE, PER I MARINAI D'ITALIA MORTI IN CINA, A ROMA). È il frutto dell'estate trascorsa in Versilia. Dal Secco Motrone, nei pressi di Viareggio, aveva scritto ad Angelo Conti: «Molte laudi ho composto imitando le foglie e le acque. Pubblicherò in autunno i primi tre libri – *Merope*, *Maia*, *Alcyone* […] Io veramente ho parlato con le Sirene, e mi sono trasfuso nel mito di Glauco». Il 5 ottobre pubblica IL NOVILUNIO («Flegrea»), il 16 novembre L'OLEANDRO («Nuova Antologia»).

1901

Il 1° gennaio pubblica l'ode *Per la morte di un capolavoro*, «per la ruina del cenacolo vinciano» – come scrive a Conti, annunciandogli anche la composizione di un'ode per Garibaldi, *La notte di Caprera* (pubblicata su «La Tribuna» nel gennaio e in opuscolo presso Treves). Nello stesso mese inizia una serie di pubbliche letture, a Torino, Milano, Bologna, Firenze, dell'ode per Garibaldi e per Verdi (*Per la morte di Giuseppe Verdi*, pubblicata su «La Tribuna» nel febbraio). Trascorre di nuovo l'estate in Versilia, dove compone *Francesca da Rimini*, dramma in versi, primo del ciclo *I Malatesti* (seguirà *Parisina* ma non il progettato *Sigismondo*), dedicato «alla divina Eleonora Duse»: «*Questa è colei che all'arco mio sonoro* / *pose la nova corda ch'ella attorse* / *ed incerò perché sicura scocchi*», come si legge nell'epigrafe. Il 16 giugno esce ne «Il Marzocco» il DITIRAMBO III di *Alcyone*; il 30 novembre compare ne «La Tribuna» NEL PRIMO CENTENARIO DELLA NASCITA DI VINCENZO BELLINI (*Elettra*).

1902

Escono presso Treves le *Novelle della Pescara* che raccolgono, rielaborandola, la novellistica giovanile. Pubblica ne «Il Marzocco» la prima strofa dell'ode PER IL PRIMO CENTENARIO DELLA NASCITA DI VITTORE HUGO (26 febbraio). Nel maggio compie un viaggio in Istria che ispirerà poi taluni *Sogni* alcionii: questo è appunto l'anno dell'«ebrietà di *Alcyone*», l'anno del *carmen perpetuum* del terzo libro delle *Laudi*. Compone quasi per intero il diario lirico a Romena, nel Casentino, dove trascorre l'estate con la Duse, poiché rinvia all'anno seguente solo la

Corona di Glauco, DITIRAMBO IV e contorni, UNDULNA e i *Sogni di terre lontane*. Scrive a Emilio Treves il 27 luglio: «Io sono […] converso in innumerevoli ruscelli di poesia» e a Conti il 10 agosto: «Lavoro al mio libro di poesia; e mi pare che tutto il mio sangue sia divenuto un fiume lirico inesauribile». In autunno è a Val di Castello, città natale del Carducci, come testimoniano gli appunti dei *Taccuini*, stilati in vista della composizione di un'ode dedicatoria al maestro (progettata prima per *Alcyone*, ma poi accolta in *Maia*: SALUTO AL MAESTRO); quindi è a Roma, sempre stando alle note di taccuino assai accoste alle TERME alcionie. Non trascura neppure *Maia* e *Elettra*: nel maggio erano usciti alcuni versi dei *giacigli* («Medusa»), nel giugno il CANTO DI FESTA PER CALENDIMAGGIO («Il Secolo XX»), nel dicembre i diciassette silenzi da PISTOIA a LUCCA (nella «Nuova Antologia» e ne «Il Marzocco»).

1903

Si accinge alla conclusione dei primi tre libri delle *Laudi*. *Maia* o LAUS VITAE è condotto a termine in modo sorprendentemente rapido, a Settignano, nei primi mesi dell'anno. Compone in piedi e senza concedersi tregua – racconta nel *Libro segreto* – il poema di «Anima e Corpo», che non ha l'uguale se non nella *Commedia* dantesca e al quale – dice – «si consegna il mio nome nel tempo». Il 1° marzo avverte Emilio Treves di essere invaso da una «furia laboriosa» che lo «agita per sette e sette ore»; il 28 lo informa che la LAUS «si è sviluppata al di là della misura stabilita. Da sola può dunque riempire un volume». Il 18 aprile annuncia all'editore il compimento dell'opera che esce l'11 maggio.

Si applica subito di seguito alla composizione della *Figlia di Iorio*, il capolavoro del drammaturgo, già ultimato il 29 agosto. Come accadde per *La città morta* non sarà la Duse (che sta curando a Nizza un attacco improvviso del suo male, la tisi) a impersonare Mila: la giovane Irma Gramatica interpreta però egregiamente il dramma contribuendo al successo dell'opera.

Il 3 settembre d'Annunzio scrive a Palmerio, segretario e factotum della Capponcina: «Ora ho ripreso il lavoro per condurre a termine le poche cose che mancano al secondo volume delle Laudi». Compone infatti fra l'altro i *Sogni*, *La Corona di Glauco*, UNDULNA, DITIRAMBO IV e il COMMIATO, con il quale dedica *Alcyone* al Pascoli. La «Nuova Antologia» del 1° novembre

pubblica gli ultimi *silenzi* di *Elettra*, da BERGAMO a RAVENNA. Nel dicembre, ma con data editoriale 1904, escono infine in unico volume il secondo e terzo libro delle *Laudi*.

1904-1909

I rapporti con la Duse si fanno sempre più tesi e precari: d'Annunzio ha conosciuto nell'autunno del 1903 Alessandra di Rudinì vedova Carlotti, con la quale ha subito inizio un'intensa vicenda amorosa. La Duse abbandonerà infatti di lì a poco Settignano per lasciar posto alla bella aristocratica, che instaura alla Capponcina un regime di vita mondano e lussuoso. In una lettera a Hérelle (1° novembre 1904) d'Annunzio presenta la nuova amante: «ho per compagnia» scrive «una creatura forte e sana, dotata di una straordinaria freschezza interiore, e che unisce il gusto della vita selvaggia a una rara cultura». Fra ozi, cavalcate e vita del bel mondo, alla scrittura è riservato un posto di secondo piano: riduce in libretto *La figlia di Iorio* (musicata da Franchetti) e compone *La fiaccola sotto il moggio* (febbraio-marzo 1905), tragedia in versi di ambientazione abruzzese come la precedente (dovevano seguire altre due *pièces*, il *Dio scacciato* e la *Primavera sacra*, secondo un originario disegno tetralogico).

Nel maggio la florida Nike – così d'Annunzio ama chiamare Alessandra – è colpita da un grave male che comporta tre interventi chirurgici e una lunga degenza in una clinica fiorentina. Abbandonata dalla famiglia, che non approva la relazione con il poeta, la donna è assistita solo dall'amante, prodigo di cure, come testimonieranno più tardi la prosa *Dell'amore, della morte, del miracolo* (nelle *Faville*) e il diario postumo *Solus ad solam*. Nonostante i gravosi disagi, ai quali vanno aggiunti quelli derivanti dalla difficile situazione economica (Marco Praga ha l'incarico di amministrare il patrimonio letterario dello scrittore), d'Annunzio non si priva di nuove avventure amorose: la cronaca mondana lo sorprende con la donna che nel *Notturno* e nel *Libro segreto* chiamerà Corè, come la regina degli Inferi (la marchesa Luisa Casati Stampa). Attende solo alla *Vita di Cola di Rienzo* (pubblicata nel «Rinascimento», settembre 1905, prima, secondo il progetto, di una serie di *Vite degli uomini illustri e degli uomini oscuri*), e propone a Treves un volume di *Prose scelte* (esce nel 1906), una sorta di florilegio sulle tracce della raccolta carducciana.

Nei primi giorni del 1906 d'Annunzio conosce la contessa Giuseppina Mancini, la Giusini del diario *Solus ad solam*, che soppianta ben presto la Di Rudinì, ormai guarita dal male che pareva incurabile, ma preda del «mostro vorace della Morfina», «vittima del vizio generato dallo spasimo». Se l'infelice Alessandra sceglierà infine la via del convento, la sedotta Giusini, maritata e combattuta fra il dovere e la violenta passione, dovrà fra breve essere ricoverata in una casa di cura per malattie mentali. L'attività letteraria di d'Annunzio è intanto rivolta prima al teatro, con una tragedia in prosa (*Più che l'amore*, rappresentata nel 1906 con un insuccesso tanto clamoroso da indispettire il drammaturgo, che premetterà alla pubblicazione del testo numerose pagine sprezzantemente polemiche: *Dell'ultima terra lontana e della pietra bianca di Pallade*) e due in versi (*La nave* del 1907 e *Fedra* del 1908); e quindi al romanzo. *Forse che sì, forse che no*, storia di incesto, di follia e insieme di «animalità» in un contesto caratterizzato dalle «più moderne vicende» (l'automobile che ormai d'Annunzio possiede e l'aereo sul quale vola a Montichiari nel settembre 1909), è pubblicato da Treves nel febbraio del 1910.

1910-1912

Un nuovo amore entra nella vita di d'Annunzio: è la venticinquenne russa Nathalie de Goloubeff, la «Diana caucasea, matta della più nera mattezza slava», che dopo aver tradotto in francese il *Forse che sì* gli rimane accanto per lunghi anni, dividendo con lui l'esilio francese, ma non senza contrasti, bizzarrie e drammatici colpi di scena (la gelosia la spinge a tentare il suicidio). «Giammai fuor d'amore e fuor di debiti», il poeta è però ora di fronte a una situazione insostenibile. Non può più vivere alla Capponcina, assediato com'è dai creditori, né gli valgono il rifugio presso la marina pisana o le occasionali prestazioni remunerative (qual è per esempio il ciclo di conferenze sull'aeronautica, itinerante tra il gennaio e il febbraio del 1910).

La via della Francia, segnatagli dalla Goloubeff, diviene infine inevitabile e fra Parigi e Arcachon d'Annunzio trascorre un lustro intenso e tumultuoso, quando l'esuberante esibizione mondana comincia a incrinarsi per le inquiete avvisaglie dell'imminente vecchiaia. «Cinque anni d'esilio nell'estremo occidente, sul dosso spinoso di una duna oceanica: un lungo ordine di giorni e di opere, una lunga pazienza, una lunga attesa», come si

leggerà nel *Notturno*. La Goloubeff, Donatella per il poeta, non gli è sola al fianco: intreccia relazioni sentimentali e intensamente amichevoli con Romaine Brooks, la pittrice ricordata nel *Notturno* con il nome di Cinerina, Isadora Duncan e Ida Rubinstein, la danzatrice per la cui grazia efebica scrive in francese arcaico *Le martyre de Saint Sébastien*, "mistero" messo in musica da Debussy e rappresentato per la prima volta a Parigi l'11 maggio 1911. A partire dal luglio di questo stesso anno, il «Corriere della Sera», diretto da Luigi Albertini, che si era preso cura dell'intricata questione finanziaria di d'Annunzio, accoglie una serie di prose autobiografiche, indicate con il titolo comune di *Faville del maglio. Memoranda* (compaiono con ritmo vario fino al 1914). Sono i testi nei quali di solito s'individua la nascita della cosiddetta «esplorazione d'ombra», del d'Annunzio «notturno», malinconicamente ripiegato sul frammento intimistico. Ma con le prose «d'arte» e di memoria, inclini spesso all'autoelogio, d'Annunzio procura di tener viva la propria immagine presso il pubblico italiano, dal quale è forzosamente separato. Una sorta di lunga *favilla* è anche la *Contemplazione della Morte*, composta di quattro sezioni (edite fra l'aprile e il maggio del 1912), dove si commemora la morte di Pascoli e di Adolphe Bermond, il «mistico ospite» proprietario della villa di Arcachon.

Riallacciati i rapporti con Treves, che pubblica subito in volume la *Contemplazione*, d'Annunzio propone all'editore anche la riedizione della *Vita di Cola di Rienzo*, alla quale premette un lungo *Proemio*. Anche il poeta si è fatto udire sulle colonne del «Corriere» con le dieci *Canzoni delle gesta d'oltremare* che compaiono, con enorme successo, fra l'ottobre 1911 e il febbraio 1912, subito raccolte in volume come quarto libro delle *Laudi* con il titolo di *Merope*. Composte all'insegna di un audace nazionalismo – l'Italia è in guerra con la Turchia – provocano l'intervento della censura e la CANZONE DEI DARDANELLI, contenente versi offensivi per l'imperatore d'Austria, deve comparire mutila con una dichiarazione dell'autore: «Questa canzone della Patria delusa fu mutilata da mano poliziesca, per ordine del Cavalier Giovanni Giolitti, capo del governo d'Italia, il dì 24 gennaio 1912». Sempre nel 1912 riprende il ciclo dei *Malatesti*, con la stesura di *Parisina*, tragedia in versi musicata da Mascagni, e stende invano per Puccini *La crociata degli Innocenti*, che diventerà una sceneggiatura cinematografica. Prose di memoria e produzione per il teatro segnano il biennio che vede la comparsa, ancora sul «Corriere», della *Violante dalla*

bella voce (a puntate dal febbraio al marzo del 1912), lunga *favilla* rimasta incompiuta, e dell'altrettanto lunga *favilla* per Dario, *Il compagno dagli occhi senza cigli* (dicembre 1912 – febbraio 1913), anch'essa incompiuta, condotta a termine solo nel 1928, quando verrà raccolta nel secondo tomo delle *Faville del maglio.*

1913-1914

Insoddisfatto della misura breve della *favilla* («Ho il bisogno quasi fisico» aveva confidato ad Albertini il 3 novembre del 1912 «di scrivere quel che si dice un'*opera*») compone *La Leda senza cigno*, romanzo che il «Corriere» pubblica a puntate fra il luglio e l'agosto 1913 (poi in volume nel 1916 con l'aggiunta di una *Licenza*). Per il teatro mette in scena *Le chèvrefeuille*, riadattamento in francese (vi si accinge l'amico marchese Illan di Casafuerte) del *Ferro*, tragedia in prosa pubblicata ne «La lettura» (fascicoli di marzo, aprile e maggio 1914) e la *Pisanelle, ou la mort parfumée*, pantomima musicata da Pizzetti e interpretata dalla Rubinstein (compare a puntate fra il giugno e il luglio sulla «Revue de Paris»).

«Costretto a provvedere la buona carne rossa che mantiene il coraggio dei miei cani» così ammette d'Annunzio «ho composto un dramma greco-romano per cinematografo del genere *Quo vadis?*» Allude a *Cabiria*, che definisce «saggio ironico di arte per la folla avida e melensa» e aggiunge: «ho guadagnato in tre o quattro ore cinquantamila lire, come in una bisca qualunque pel favore della fortuna guercia e lercia». Ma il tono sprezzante è riservato a Treves (8 aprile 1914) che attende invano la raccolta in volume delle *Faville del maglio.* L'interesse di d'Annunzio per la «settima arte» è in realtà profondo, come testimonia l'intervista rilasciata al «Corriere» il 28 febbraio 1914, dove discorre di «arte totale» di massa e di «estetica del movimento» e, coniugando il mondo antico con la modernità, addita nelle *Metamorfosi* di Ovidio il testo cinematografico per eccellenza.

All'approssimarsi della guerra l'umore di d'Annunzio è cupo, né gli è di conforto l'«amica tenace» dell'esilio. La Goloubeff, lamenta, è «una di quelle dolci e noiose creature che, all'incontro della giovenile visione di Dante, si ostinano di tener senza fine su le braccia il loro amore esanime […] per non potersi mai risolvere a seppellirlo, e si sforzano di farci mangiare "per ingegno" il loro caro cuore che pur non arde». Ma la guerra, con la prospettiva di tramutare finalmente in azione un estetismo mai del

tutto risolto sulla pagina (la poesia è «azione trattenuta», aveva detto il Cantelmo delle *Vergini delle rocce*), doveva davvero rappresentare la grande occasione: con la guerra, intanto, termina il duro esilio. «Le Figaro» del 13 agosto 1914 pubblica L'ODE POUR LA RESURRECTION LATINE: «Vae victis! La force barbare nous appelle / au combat sans merci». D'Annunzio mette la sua penna e i suoi uffici al servizio della causa interventista: l'Italia dovrà combattere a fianco della *sœur latine*. I giornali francesi accolgono così di frequente la sua firma: «Le Gaulois» pubblica il 24 settembre *La chanson de Saucourt*, mentre nel «Journal» del 30 settembre compare *Fluctibus et fatis. Aux Italiens un Italien.*

1915-1918

Dopo aver appoggiato la causa della guerra contro i «barbari» ne «La Petite Gironde», dove escono il 25 e il 30 aprile *La très amère Adriatique* e *Le ciment Romain*, il 4 maggio, fra le acclamazioni della folla, d'Annunzio attraversa il confine a Modane ed è in Italia per onorare l'invito rivoltogli dalla città di Genova: dovrà inaugurare solennemente il monumento commemorativo della spedizione garibaldina. Il giorno successivo, nel discorso di Quarto, *La sagra dei Mille*, incita gli italiani a intervenire contro i tedeschi, avviando così un'azione di propaganda che prosegue a Roma, sino al 24 maggio, quando la guerra (già decisa dal governo in aprile, con il Patto di Londra) verrà dichiarata. Il ruolo di d'Annunzio non è tuttavia concluso, né si limita all'oratoria, poiché egli intende impugnare ben altre armi che la parola, mettendo in gioco la propria vita. Il poeta-soldato si coprirà infatti di gloria combattendo come aviatore, marinaio e fante.

Di stanza presso la linea del fronte abita a Venezia, sul Canal Grande, nella Casetta rossa dei principi Hohenlohe, riparati in Germania. Ha una nuova amante, Olga Brunner Levi (Venturina) e la sfida quotidiana della morte lo rende più che mai passionale. Nel gennaio del 1916, durante un ammaraggio con un idrovolante, perde l'occhio destro per una ferita al capo che lo costringe a una lunga e cieca immobilità. Al suo capezzale sono Barrès, amici e amiche francesi, Corè e Cinerina, che lo ritrae in divisa militare. Durante l'ozio forzato, nonostante la cecità, compone una parte del *Notturno*, che sarà ultimato nel 1921. Supino nel letto, scrive senza vederle su liste di carta strette, per mantenere la dirittura, tra il pollice e il medio: e il nuovo stile franto giova al suo lirismo.

Non appena recupera la vista dell'occhio superstite, rimaneggia i diari di guerra nella *Licenza* aggiunta all'edizione in volume della *Leda senza cigno* (1916). Solo controvoglia, e sollecitato dal bisogno di denaro, compone i versi di circostanza che gli vengono chiesti dal «Corriere della Sera» perché tenga alto il morale delle truppe. Sono i *Canti della guerra latina*, poi raccolti con il titolo di *Asterope*, come quinto libro delle *Laudi.*

Riprende a combattere. Il fante è sulle montagne del Carso (maggio 1917), l'aviatore vola su Pola (agosto 1917) e Cattaro (ottobre 1917): imprese rischiose, ideate dal singolare stratega (conia ora il fortunato grido di incitamento: *Eia eia eia. Alalà!*) che compie opere d'arte, non con le parole – dice – ma con le vite umane. Predilige tuttavia le azioni deterrenti, come la Beffa di Buccari (11 febbraio 1918), quando con piccoli siluranti entra nottetempo nel golfo del Carnaro, tra le navi nemiche, lasciando sull'acqua bottiglie contenenti messaggi ingiuriosi contro il nemico. Sempre messaggi e non bombe lancerà volando su Vienna (9 agosto 1918) per annunciare la vittoria italiana e invitare il nemico alla resa.

1919-1920

Più volte decorato, alla fine della guerra d'Annunzio ottiene la medaglia d'oro al valor militare che il duca d'Aosta gli consegna nell'aprile 1919 sul sagrato triestino di San Giusto. Ma la pace delude l'eroe, che pretende per il sangue versato maggiori compensi territoriali (l'Istria e la Dalmazia, compreso il Dodecaneso) di quelli che vengono concessi all'Italia nelle trattative di pace a Parigi. Venezia, dove continua ad abitare trasferendosi in un appartamento di palazzo Barbarigo, è ormai una triste città di memorie luttuose. Tanto più che nelle nuove stanze, custoditi dalla fedele Aélis, giacciono arredi e libri del villino di Arcachon, abbandonato definitivamente. Ha cercato invano, avvalendosi di Barrès, di donarlo allo Stato francese per conservarlo come museo. A cinquantasei anni, è di nuovo innamorato, anche se il rituale del seduttore appare ripetitivo: chiama Barbara, come l'amante della giovinezza romana, la pianista Luisa Bàccara, che gli resterà accanto fino alla morte.

Non si spoglia degli abiti militari e con il petto coperto di medaglie pronuncia a Venezia e a Roma accesi discorsi con i quali denuncia la «vittoria mutilata». La protesta è condivisa da Benito Mussolini, da poco alla guida del Partito fascista che raccoglie nazionalisti e reduci di guerra. Il

suo giornale, il «Popolo d'Italia», si fa portavoce della protesta di d'Annunzio pubblicando una rivendicativa *Lettera ai Dalmati.* Ancora per lui non risolto il problema dell'«amarissimo Adriatico», esiste una città irredenta, Fiume, dove la guerra può continuare. E alla volta di Fiume, alla testa di un manipolo di Arditi che va via via ingrossandosi lungo la marcia, muove l'eroe deciso a combattere fino alla morte (*O Fiume o morte!*) per annettere all'Italia la città, che occupa il 12 settembre 1919 senza colpo ferire, accolto dalla popolazione come un liberatore.

Con la carica di Comandante governerà Fiume, elaborandone la costituzione nella *Carta del Carnaro*, fino al dicembre 1920, quando a Natale, dopo che si sono stabilite le condizioni di pace nel trattato di Rapallo, l'esercito italiano sgombera la città dagli occupanti. Un'azione di forza che avrebbe potuto subito bloccare d'Annunzio, ma il suo gesto clamoroso, con lo scalpore suscitato in Europa, giova alle trattative italiane; e giova soprattutto a Mussolini, che apprende dal Comandante ad arringare la folla, a comunicare attraverso gli slogan e, in primo luogo, la strategia dei colpi di mano. In effetti, la marcia su Fiume è la prova generale della Marcia su Roma, mentre il ribellismo degli Arditi combacia con quello dei fascisti della prim'ora.

1921-1922

Subito dopo aver lasciato Fiume, d'Annunzio si stabilisce significativamente lontano da Roma (dove mai più metterà piede), traslocando nel gennaio 1921 a Gardone, sulla riva bresciana del lago di Garda, non lontano dal Brennero, i «resti» come dice «dei suoi naufragi». In una modesta villa di campagna, che prima affitta e poi acquista, trova infatti ricovero, liberato finalmente dall'imballaggio, quanto proviene da Arcachon. Dedica qui alcuni mesi alla conclusione del *Notturno*, che esce, per commemorare la vittoria, nella data simbolica del 4 novembre 1921. È l'ultimo best seller dello scrittore ancora in grado, dopo anni di regime militare, di produrre un capolavoro.

Benché d'Annunzio rimanga defilato, il suo nazionalismo anarchico è strumentale per Mussolini: egli se ne serve nella fase iniziale della corsa al potere, che prevede in seguito complesse mediazioni e l'appoggio dei proprietari terrieri e degli industriali. Pur avendola progettata sin dal 1919, il recluso di Gardone non parteciperà alla Marcia su Roma con la quale,

nell’ottobre 1922, Mussolini compie il colpo di stato che gli assicura il governo. Del resto poco prima dell’impresa, nell’agosto, un incidente a tutt’oggi misterioso, ma che ricorda la finta morte dell’adolescente inscenata per pubblicizzare le sue prime poesie, ha messo d’Annunzio fuori gioco. Sarebbe precipitato da una finestra della casa gardonese, a quasi quattro metri dal suolo, ferendosi gravemente il capo: non può dunque essere presente agli incontri che preparano la «rivoluzione» fascista.

Si sentirà tuttavia «usurpato» e non si oppone apertamente al fascismo perché giudica che l’avventura di Mussolini avrà vita breve. Gli italiani comprenderanno ben presto – questa la sua errata opinione – che l’Italia nuova non potrà essere governata se non da lui, dall’eroe vittorioso della guerra. Perciò, nonostante i suoi Arditi siano ancora armati e pronti allo scontro con i fascisti, decide di attendere gli eventi che, non dubita, gli saranno favorevoli.

Il recupero della scrittura è intanto lo schermo dietro il quale d’Annunzio nasconde il suo attesismo. Egli vivrà in solitudine e «clausura», fuori dalla mischia, per ritrovare – avverte – l’ispirazione poetica. È proprio quanto si augura Mussolini: il Vate scriva le opere che l’Italia attende da lui e si astenga dalla lotta politica. Il duce non commette comunque l’errore di sottovalutare il possibile avversario, avendo cura di blandirlo soddisfacendo ogni suo desiderio, considerandolo un prezioso, ma al tempo stesso pericoloso, oggetto da museo.

1923-1926

Per controbilanciare la sconfitta politica, d’Annunzio si arrocca nella casa sul Garda che comincia ad assumere sempre più l’aspetto monumentale. Una cinta muraria sottolinea il suo esilio volontario; quindi con l’acquisto delle proprietà confinanti amplia il parco che la circonda, al cui centro costruisce un Arengo, con un trono di pietra e colonne che si alternano a magnolie secolari. Raduna qui i fedeli reduci fiumani e si limita a stilare con Mussolini il «Patto marino» (ma il duce non terrà fede agli accordi) che gli dovrebbe garantire la tutela sindacale dei «lavoratori del mare».

Il mancato rispetto del «Patto» trova però compensazione nei fondi che il governo elargisce a d’Annunzio per ristrutturare e ampliare la dimora lacustre. Il neoproprietario la chiama ora Vittoriale, per ribadire che è lui il

vincitore glorioso della guerra. E realizza nel 1923 ciò che non gli era riuscito in Francia col villino Saint Dominique: dona il Vittoriale allo Stato italiano. È un modo astuto per disporre di risorse illimitate, che egli traduce in un motto beffardo – *Io ho quel che ho donato* – inciso nel portale d'accesso di quella che diventerà una vera e propria cittadella. Rifiuta le cariche onorifiche ma accetta che il re, quando nel 1924 Fiume viene annessa all'Italia, lo nomini principe di Montenevoso, dalla cima che segna l'estremo confine della patria ampliata grazie alle sue gesta.

Al neoprincipe rende omaggio Valéry, ospite per qualche giorno al Vittoriale, nell'aprile 1924. Ma la morte della Duse, di lì a poco, e nel giugno l'assassinio di Giacomo Matteotti, deputato socialista, inaspriscono la clausura del Vate, ripiegato sui ricordi che ora affida alle pagine del *Secondo amante di Lucrezia Buti*. Si tratta di memorie, soprattutto degli anni del collegio, stese di getto e riunite in volume (il primo tomo delle *Faville del maglio*) insieme con *Il venturiero senza ventura*, sotto la cui rubrica ripropone le prose composte per il «Corriere della Sera» negli anni francesi. Sistema anche i discorsi di guerra e fiumani nel *Libro ascetico della giovane Italia* (1926), pago che l'Istituto per l'Edizione nazionale di Tutte le Opere gli frutti dieci milioni di lire.

1927-1938

Ma la vera opera d'arte che d'Annunzio compone in questi anni è il Vittoriale, «libro di pietre vive» e assemblaggio di simboli, a cominciare da quelli riferibili alla guerra vittoriosa di cui vuol essere il sacrario. L'aereo del volo su Vienna, la prua della nave *Puglia* che ha eroicamente resistito nelle acque di Spalato, il motosilurante della Beffa di Buccari e i massi dei monti di guerra, disseminati nei giardini, sono il fulcro del grandioso allestimento che si snoda in un labirinto di vie e piazze, corsi d'acqua e fontane. Una colorata magnificenza caratterizza poi le stanze riservate all'abitazione, tutte simbolicamente battezzate, zeppe di oggetti ricercati e stravaganti.

D'Annunzio si avvale del giovane architetto Gian Carlo Maroni, che vive con lui in simbiosi, e di una serie di artisti promuovendo lo sviluppo del futuro *design* italiano: maestri vetrai, orafi, incisori, doratori sono all'opera per realizzare i *desiderata* del committente incontentabile. I ferri battuti di Mazzucotelli, le ceramiche faentine di Melandri, le porcellane di

Giò Ponti, le sculture di Martinuzzi e di Bardetti, gli argenti di Brozzi e di Buccellati, i tessuti di Fortuny e di Lisio, gli affreschi di Cadorin e di Marussig. Il gusto déco ha soppiantato il liberty della giovinezza, ma anche ora viene espresso un principio estetico fondamentale per d'Annunzio: egli è l'erede ultimo di tutta l'arte del passato e la bellezza nuova non può essere che «ricreazione» di quella antica. Si motivano così i multipli rinvii sia dell'architettura, a cominciare dal grande anfiteatro che guarda il lago, un capolavoro di falso-antico, sia degli arredi, il cui tratto saliente è costituito dai calchi in gesso delle statue di Fidia, Prassitele o Michelangelo. Ma su di essi, come per sancirne il diritto legittimo, l'erede interviene con patinature, dorature, drappeggi e persino quello che potrebbe sembrare un dissacrante maquillage non è invece se non il segno di un nuovo modo di fruire la Bellezza.

Negli anni del Vittoriale la scrittura di d'Annunzio si fa più avara che in passato: si occupa dell'*Opera Omnia* (nel 1927 esce il primo volume, *Alcyone*), conclude nel 1928 *Il compagno dagli occhi senza cigli* (come secondo tomo delle *Faville del maglio*) e si limita a sistemare la pubblicazione dei discorsi di guerra e fiumani. Stende però appunti preparatori per opere che non comporrà. Ma poiché in d'Annunzio vita e opera coincidono, disegna così una sorta di autobiografia ininterrotta che nel 1935 viene stampata da Arnoldo Mondadori, suo nuovo editore, con il titolo «aperto» di *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*. È il testamento risentito di un istrione, il punto d'approdo di chi per tutta la vita ha coltivato narcisisticamente il mito di sé con un'efficacia che talora ha tolto verità alle vicende più intime.

Vive al Vittoriale «come un re etrusco sepolto dai suoi tesori» mentre riceve visitatori illustri (Marconi, Toscanini, Balbo, Nuvolari e, in primo luogo, Mussolini) e le amanti si susseguono nell'alcova del libertino di sempre, sul quale vegliano la Bàccara, ora soprannominata Smikra, e Aélis. Per vincere l'insonnia della vecchiaia scrive qualche verso, che chiama appunto «nottivago», sull'antiporta o tra una riga e l'altra dei suoi «livres de chevet». L'ultima opera, *Teneo te Africa* (1936), riunisce i messaggi inviati a Mussolini in occasione della guerra coloniale. È un'impresa che condivide, al contrario dell'intesa fra Italia e Germania che denuncia con un caustico epigramma contro Hitler (1934).

Muore il 1° marzo 1938, colpito da emorragia cerebrale, mentre è seduto al tavolo di lavoro. I funerali di Stato, alla presenza di Mussolini, gli rendono onore. Da pochi mesi, dopo la morte di Guglielmo Marconi, aveva accettato la carica prestigiosa di presidente dell'Accademia d'Italia.

Le *Prose di ricerca* di Gabriele d'Annunzio
disponibili in ebook

Per la più grande Italia, con apparati informativi di Annamaria Andreoli, Andrea Possieri e Giorgio Zanetti

Notturno, con apparati informativi di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti

Il libro ascetico della giovane Italia, con apparati informativi di Annamaria Andreoli, Silvia Capuani, Andrea Possieri e Giorgio Zanetti

Il sudore di sangue, con apparati informativi di Annamaria Andreoli, Silvia Capuani e Giorgio Zanetti

L'Urna inesausta, con apparati informativi di Annamaria Andreoli, Silvia Capuani e Giorgio Zanetti

Le faville del maglio (*Il venturiero senza ventura*, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, *Il compagno dagli occhi senza cigli*), con apparati informativi di Annamaria Andreoli e Angelo Piero Cappello

Libro segreto, con apparati informativi di Annamaria Andreoli

L'Armata d'Italia, con apparati informativi di Annamaria Andreoli e Andrea Possieri

La vita di Cola di Rienzo, con apparati informativi di Annamaria Andreoli

Contemplazione della morte, con apparati informativi di Annamaria Andreoli e Carla Pisani

L'allegoria dell'Autunno, con apparati informativi di Annamaria Andreoli

Le Dit du Sourd et Muet, con apparati informativi di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti

Teneo te Africa, con apparati informativi di Annamaria Andreoli, Silvia Capuani e Giorgio Zanetti

Solus ad solam, con apparati informativi di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti

Questo ebook contiene materiale protetto da copyright e non può essere copiato, riprodotto, trasferito, distribuito, noleggiato, licenziato o trasmesso in pubblico, o utilizzato in alcun altro modo ad eccezione di quanto è stato specificamente autorizzato dall'editore, ai termini e alle condizioni alle quali è stato acquistato o da quanto esplicitamente previsto dalla legge applicabile. Qualsiasi distribuzione o fruizione non autorizzata di questo testo così come l'alterazione delle informazioni elettroniche sul regime dei diritti costituisce una violazione dei diritti dell'editore e dell'autore e sarà sanzionata civilmente e penalmente secondo quanto previsto dalla Legge 633/1941 e successive modifiche.

Questo ebook non potrà in alcun modo essere oggetto di scambio, commercio, prestito, rivendita, acquisto rateale o altrimenti diffuso senza il preventivo consenso scritto dell'editore. In caso di consenso, tale ebook non potrà avere alcuna forma diversa da quella in cui l'opera è stata pubblicata e le condizioni incluse alla presente dovranno essere imposte anche al fruitore successivo.

www.librimondadori.it

Notturno
di Gabriele d'Annunzio
© 2013 Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano

L'edizione digitale è tratta da Gabriele d'Annunzio, *Prose di ricerca*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, «I Meridiani», Mondadori, Milano 2005.

Ebook ISBN 9788852033551

COPERTINA || ART DIRECTOR: GIACOMO CALLO | GRAPHIC DESIGNER: BEPPE DEL GRECO

Indice

Frontespizio
Nota all’edizione
NOTTURNO
Prima Offerta
Seconda Offerta
Terza Offerta
Annotazione
Tavola delle sigle e delle abbreviazioni
Notizia sul testo e note di commento
Cronologia
Le Prose di ricerca di Gabriele d’Annunzio disponibili in ebook
Copyright